

Universal-Bibliothek für Musiklitteratur.

begründet von Julius Laurencic.

—o— No. 9—10. —o—

Die Formen der Instrumentalmusik.

Von

Dr. Otto Klauwell.



Leipzig und New-York
Internationale Verlags- und Kunstanstalt
(Laurencic.)

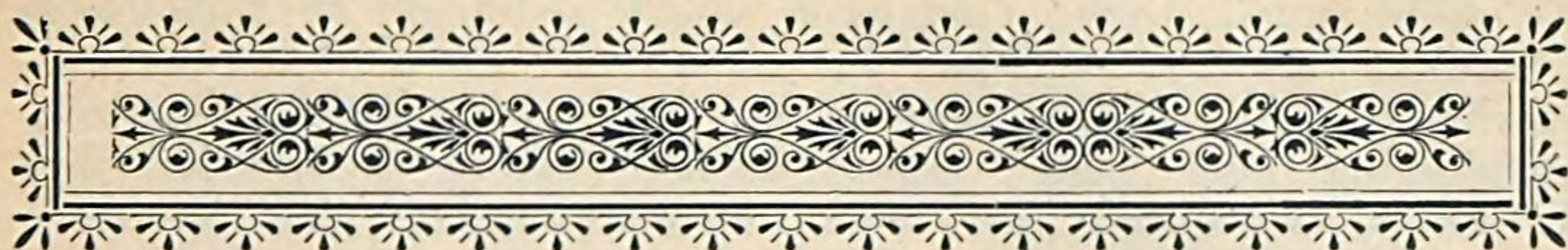
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalts-Uebersicht.

I. Die allgemeinen Prinzipien musikalischer Form- bildung. Form und Inhalt. Motivbildung. Fortspinnung des Motivs. Das Thema. Fort- bau des Themas im Allgemeinen . . .	Seite 5
II. Die Fuge	„ 18
III. Die Suite	„ 28
IV. Die Liedform (Lied ohne Worte, Nocturne, Impromptu, Phantasiestück, Caprice, Novellette, Romanze, Scherzo, Etude u. s. w.) . . .	„ 32
V. Die Variationenform	„ 37
VI. Die Sonatenform	„ 41
VII. Die Rondoform	„ 54
VIII. Die Sonatine, das Concert (Concertstück, Concertante), die Phantasie (Paraphrase, Trans- kription, Rhapsodie), das Capriccio, die Toc- cata. — Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w., Ouverture, Sinfonie, sinfonische Dichtung .	„ 60







I.

Die allgemeinen Prinzipien musikalischer Formbildung.

Form und Inhalt.

Der Begriff der Form in der Musik hat einen doppelten Sinn. Einmal bedeutet er das Gefäss, den Rahmen, innerhalb dessen Grenzen die zu einem grösseren Ganzen entwickelten musikalischen Gedanken dem Hörer dargeboten werden. In diesem Sinne steht er im Gegensatz zum Begriffe des Inhalts — derselbe Inhalt hätte im Wesentlichen auch in eine andere Form gegossen, dieselbe Form auch mit einem anderen Inhalt erfüllt werden können. Die zweite Bedeutung des Formbegriffs dagegen ist eine der Musik ganz eigentümliche, indem sie sich auf die Physiognomie der in einem grösseren Tonstücke enthaltenen musikalischen Gedanken selbst bezieht, so dass in diesem Sinne der Formbegriff mit dem Begriff des Inhaltes gleichbedeutend wird. Weil nämlich die Musik*) nicht, wie die Sprache, in Begriffen zu uns redet, sondern in Tönen, die an und für sich nichts bedeuten, so kann das Charakteristische, Individuelle, also der ihn von andern unterscheidende Inhalt eines bestimmten musikalischen Gedankens nur in der Art der Verbindung und Zusammenstellung seiner Töne liegen, also in seiner Form, dieses Wort in jedem hier denkbaren Sinne genommen. Denn in der That ist die Form, unter der mehrere Töne zu einem Motiv oder einem Thema zusammentreten können, sehr vielfältiger Art, je nachdem man sie sich abhängig denkt von rhythmischen oder melodischen oder harmonischen oder dynamischen oder instrumentativen und ähnlichen Beziehungen oder von meh-

*) Es ist hier selbstverständlich immer nur von der reinen, der absoluten, der Instrumental-Musik die Rede.

reren derselben gleichzeitig in den mannigfachsten Combinationen. Es giebt musikalische Gedanken von vorwiegend rhythmischem Charakter, andere, in denen das melodische Element das hervorstechendste ist, wieder andere, die einer frappanten Harmonieverbindung oder einer eigentümlichen Klangcombination ihre Wirkung verdanken; bei den meisten werden sich mehrere Momente zur Hervorbringung einer bestimmten charakteristischen Wirkung vereinigen. So verschieden im Charakter die musikalischen Gedanken sich aber darstellen mögen, immer wird dieser, also ihr Inhalt, auf formelle Beziehungen in dem soeben angegebenen vielfältigen Sinne, und nur auf solche, zurückzuführen sein.

Eine Darstellung und Analyse der musikalischen Formen hat es eigentlich nur mit dem Formbegriff in der ersten der soeben entwickelten beiden Bedeutungen zu thun, indem sie die Themen, mit deren verschiedenartigen Verarbeitungen sich die Formen befassen, als fertige Elemente voraussetzt. Da jedoch die thematische Arbeit sich nicht nur auf die Benutzung und Verwertung der Themen in ihrer Ganzheit erstreckt, sondern dieselben auch wieder in ihre motivischen Bestandteile zerlegt und mit diesen operirt — bei einzelnen Sätzen der Suite, wie auch bei den Fugen, kann überhaupt nicht wohl von thematischer als vielmehr nur von motivischer Arbeit die Rede sein — so muss auch die Lehre von den musikalischen Formen ihren Ausgangspunkt nehmen von der Untersuchung musikalischer Formbildung, wie sie in der Entstehung der Motive und ihrer Fortentwicklung zum Thema hin zum Ausdruck kommt, von derjenigen Form also, die wir vorhin als mit dem Inhalt der Musik identisch erkannt haben.

Motivbildung.

Unter einem Motiv verstehen wir die kleinste, nicht weiter zu zerlegende, musikalische Ausdrucksform, den kleinsten musikalischen Organismus. Zwar scheint diese letztere Bezeichnung, die doch immer eine Zusammengesetztheit, ein sich Durchdringen mehrerer Elemente voraussetzt, nicht anwendbar, wenn das Motiv, wie z. B. in dem Scherzo der Sonate op. 28 von Beethoven, nur aus Einem Tone besteht. Erwägt man aber, dass dieses Motiv (wie es sich in solchen Fällen immer verhalten wird) nicht sowohl einen Ton als vielmehr einen Takt darstellt, also eine metrische Zusammengesetztheit, so wird man nicht umhin können, auch in diesem Einen Tone einen, wenn auch latenten, Organismus zu erkennen.

Das hauptsächlichste charakteristische Bindemittel der einzelnen Töne eines Motivs ist der Rhythmus, nächst ihm das melodische Verhältnis der Töne, in der Regel beides. Seltener wird die Harmonie für die Charakterbestimmung eines Motivs von ausschlaggebender Bedeutung sein, da sie in der Folge der weiteren Entwicklung den meisten Wandlungen unterworfen zu werden pflegt. In wie mannigfaltiger Weise schon zwei Töne

bezw. Schläge zu einem Motive zusammentreten können, mögen die folgenden Beispiele zeigen:

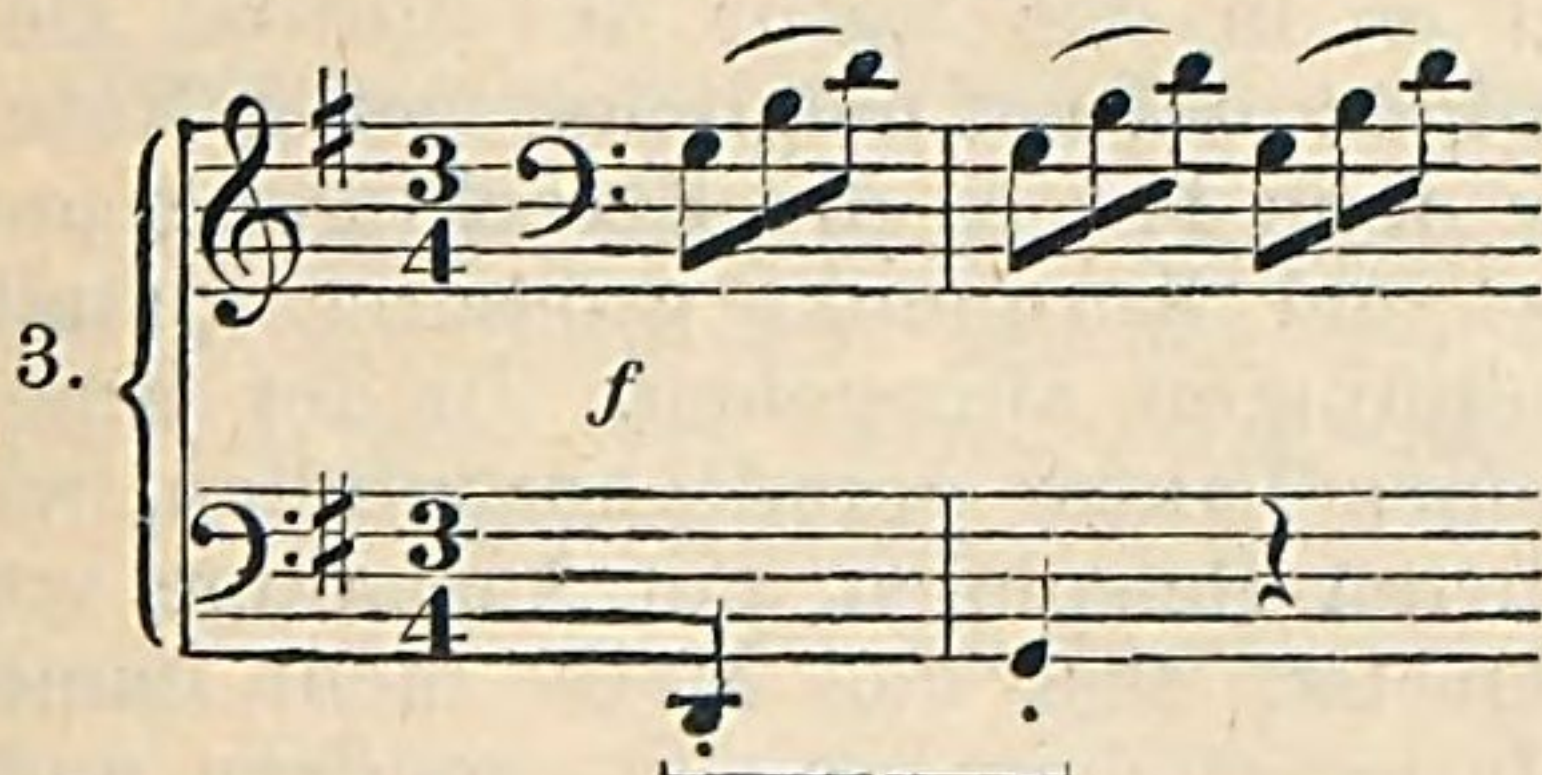
Beethoven, op. 14, No. 1.



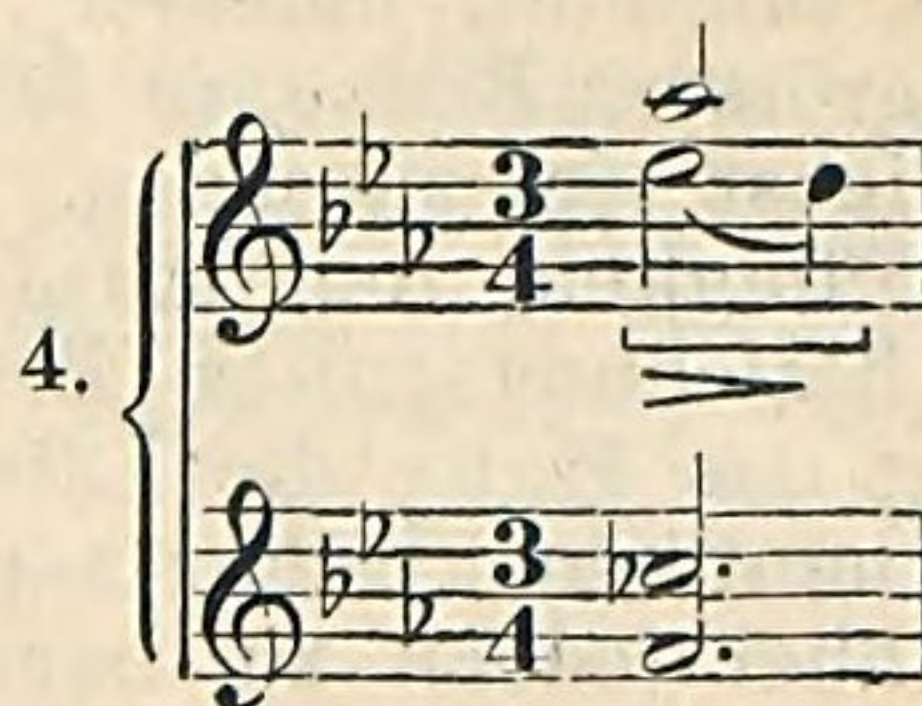
Beethoven, op. 31, No. 3.
Menuett, Trio.



Beethoven, op. 10, No. 3.
Menuett, Trio.



Beethoven, op. 31, No. 3.



Beethoven, op. 31, No. 1.



Ebenda.

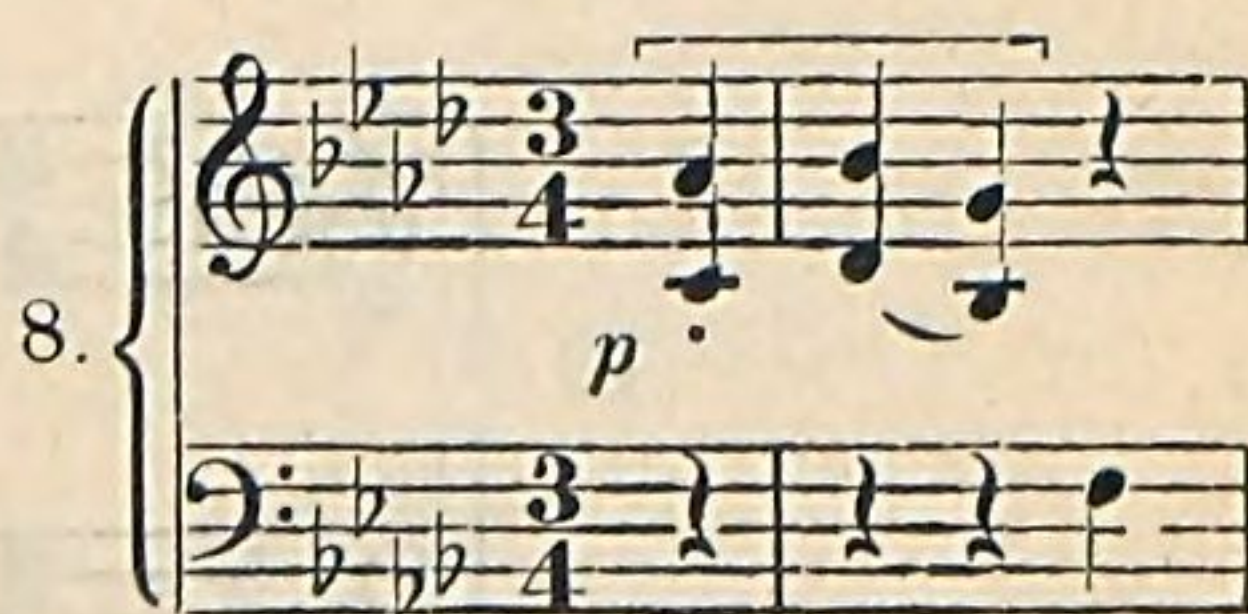


Noch vielfältiger ist die Möglichkeit verschiedenartiger Motivbildung aus drei Tönen, zumal hierbei der melodische Faktor schon mehr in seine Rechte tritt. Einige recht verschiedenartige seien hier genannt:

Beethoven, op. 2, No. 2.
Largo.



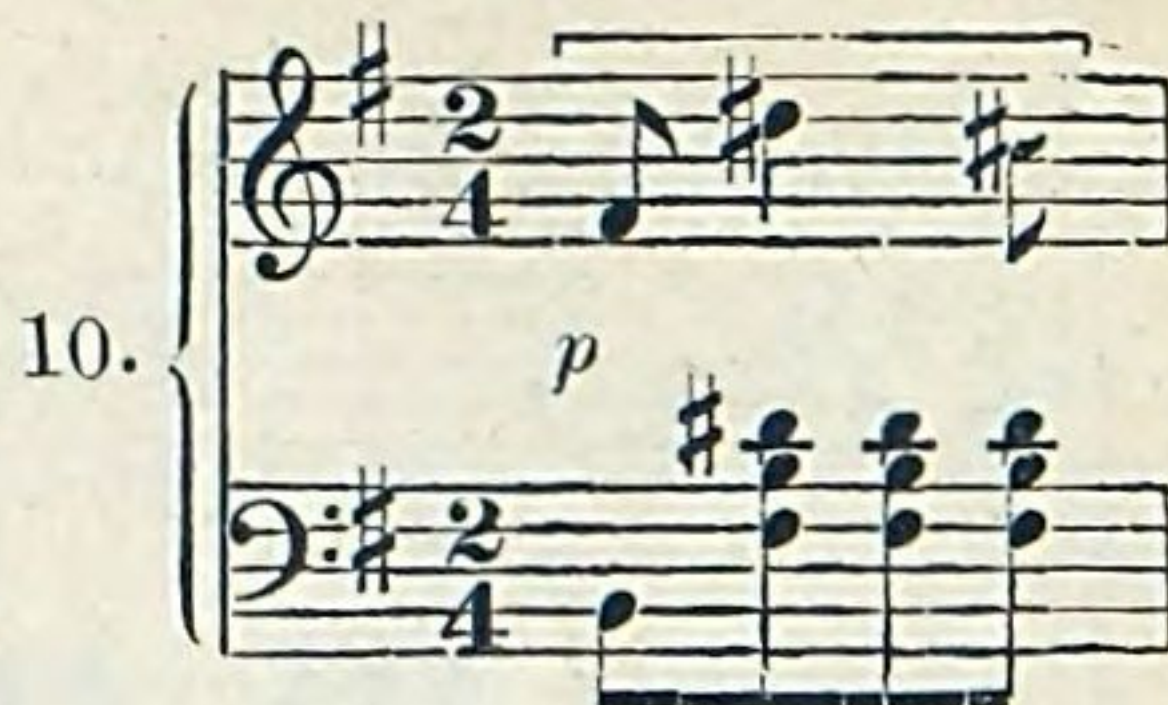
Beethoven, op. 2, No. 1.
Allegretto.



Beethoven, op. 81a
Andante.



Beethoven, op. 31, No. 1.

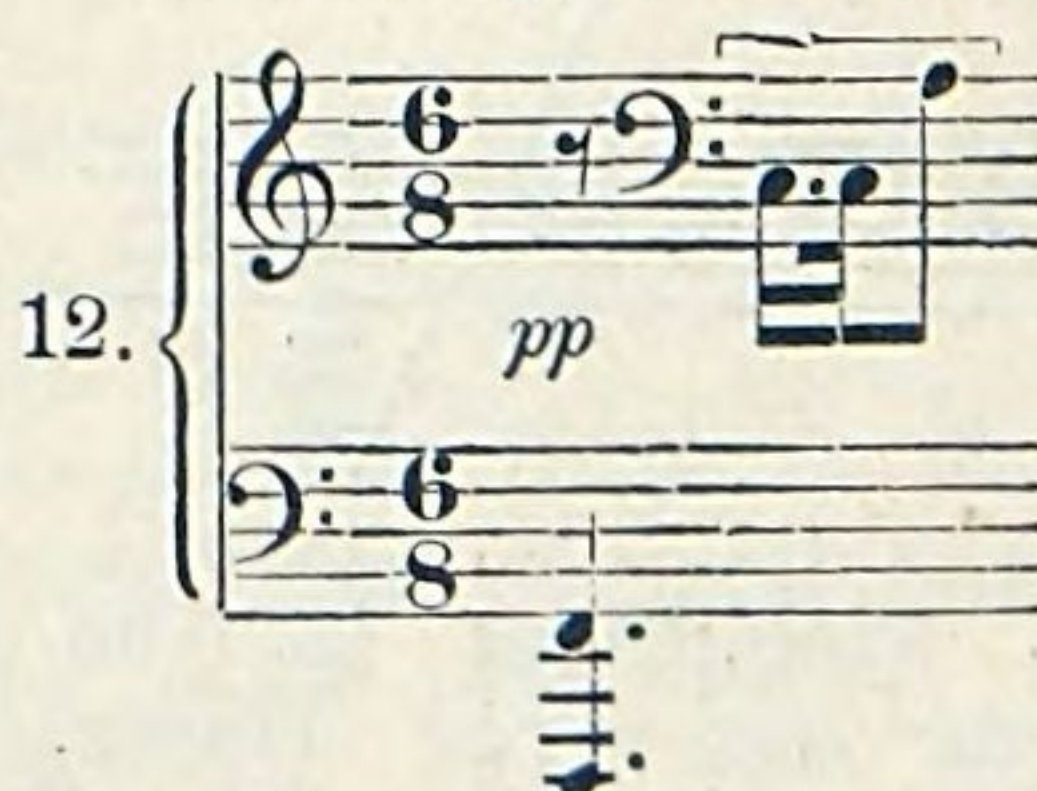


Es ist klar, dass mit der Zahl der zu verwendenden Töne auch die Möglichkeit der Bildung rhythmisch oder melodisch von einander verschiedener Motive in ungleich steigendem Verhältnisse zunimmt, indessen liegt es in der Natur des Motivs, sich der grössten Kürze zu befehligen und mit möglichst wenig Noten möglichst viel zu sagen. Nur dann hat es die Berechtigung und die Fähigkeit, den Ausgangs- und Kernpunkt grösserer gehalt- und beziehungsvoller Tonschöpfungen abzugeben. In der Regel pflegt das Motiv die Länge eines Taktes gerade auszufüllen, wie in sämtlichen bisher angeführten Beispielen, mit Ausnahme von 6. wobei jedoch zu bemerken ist, dass das Motiv nicht immer von Taktstrich zu Taktstrich zu reichen braucht, sondern auch auftaktig sein kann (s. Beispiele 2, 3, 5, 6, 8), ja sogar in der Mehrheit der Fälle auftaktig zu sein pflegt. Kürzere Motive, wie:

Beethoven, op. 14, No. 2.
Scherzo.



Beethoven, op. 53.
Einleitung zum Rondo.



oder längere, wie:

Beethoven, op. 27, No. 2.
Allegretto.



Beethoven, op. 22.
Allegretto.

14.

sind seltener, wenn auch durchaus nicht ungewöhnlich.

Fortspinnung des Motivs zur zweitaktigen Gruppe.

Hier sind zwei Wege möglich. Entweder das Motiv vergrößert, erweitert sich aus sich selbst, indem es sich geradezu verdoppelt oder sich wenigstens seinem Rhythmus oder seiner Melodie nach wiederholt:

Beethoven, op. 22.

15.

Beethoven, op. 49, No. 2.
Tempo di Menuetto.

16.

Beethoven, op. 27, No. 2.

17.

oder es verbindet sich mit einem anderen, verwandten oder auch ganz andersartigen, sich aber ungezwungen anschliessenden Motiv:

Beethoven, op. 79.
Andante.

18.

Beethoven, op. 22. Menuett.

19.

Beethoven, op. 2, No. 3.

20.

— Die auf diesem Wege zu Stande gekommene kleine Taktgruppe bildet nun für sich wieder eine Einheit, die sich vermittelst einer neuen, ähnlich gebildeten Gruppe auf's Neue zur Zweiheit erweitert. In manchen Fällen, wie in den Beispielen 18 und 20, wo das zweite Motiv sich einem Halbschlusse zugewandt hat, drängt die erste Gruppe geradezu nach der zweiten als ihrer Ergänzung hin:

18a.

20a.

um in ihr einen — vorläufigen — Abschluss zu finden. In anderen Fällen, wie in Beispiel 19, verbleibt die erste Gruppe in der Tonika und die zweite moduliert in der Dominante:



Hier wirkt die zweite Gruppe nicht ergänzend, sondern weiter hinausführend, und das Bedürfnis nach einer Ergänzung, einem abschliessenden Nachsatze, tritt erst im vierten Takte ein, wovon nachher. Häufig, wie in Beispiel 15, bleiben auch alle 4 Takte auf dem Grunde des tonischen Dreiklangs stehen:



Bezüglich des rhythmisch-melodischen, also des inhaltlichen, Verhältnisses der einzelnen Taktmotive zu einander können die verschiedenartigsten Combinationen entstehen, von denen wir nur die am häufigsten vorkommenden herausgreifen und mit Beispielen belegen wollen. Betrachten wir die rhythmisch gleichen Motive als überhaupt gleich und bezeichnen wir die einzelnen Taktmotive durch Buchstaben, so ergeben sich u. a. folgende Fälle:

- 1) a a a a (alle vier Motive untereinander gleich):

Beethoven, op. 26.
Variation IV:



Weitere Beispiele: Beethoven, op. 14. N. 2, erster Satz;
op. 28, Scherzo; op. 31, N. 2, Allegretto; op. 90 u. a.

2) a a a b (die drei ersten Motive einander gleich, das
vierte abweichend):

Beethoven, op. 14, No. 1.

22.

Ferner: Beethoven, op. 27, N. 1, erster Satz und Schluss-
Presto des letzten; op. 31, N. 1, erster Satz, 2. Thema u. s. w.

3) a a b b (das erste Motiv gleich dem zweiten, das dritte
gleich dem vierten):

Beethoven, op. 10, No. 3.

23.

Ebenso: Beethoven, op. 2, N. 3, Adagio u. a.

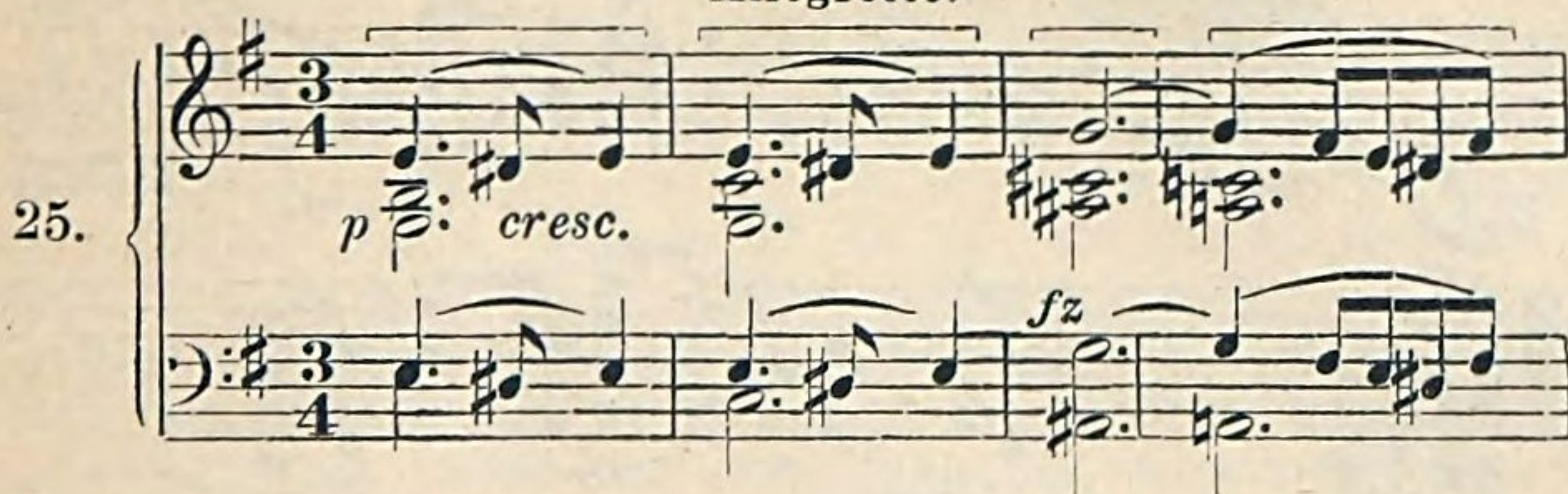
4) a b a b.

Beethoven, op. 10, No. 2.

24.

Ebenso: Beethoven op. 2, N. 3; op. 31, N. 1, Adagio u. s. w.
5) a a b c:

Beethoven, op. 14. No. 1.
Allegretto.



Desgleichen: Beethoven, op. 10, N. 3, Rondo; op. 22; op. 101, letzter Satz.

6) a b c d (alle Motive verschieden):

Vergl. Beispiel 19 in Verbindung mit 19a; ferner: Beethoven, op. 26, op. 28, Andante, op. 79 u. s. f.

Das Thema.

So und noch auf mancherlei andere Weise entsteht die Doppelgruppe von vier Takten, die man den Vordersatz zu nennen sich gewöhnt hat, weil ihr eine andere, ähnlich gebildete Gruppe — Nachsatz genannt — folgt, die nun mit ihr zusammen gewöhnlich dasjenige gerade umfasst, was man als das Thema eines Stückes zu bezeichnen pflegt. Ueber die Gestaltung des Nachsatzes und sein inhaltliches Verhältnis zum Vordersatz braucht nur gesagt zu werden, dass hier dieselben Beziehungen obwalten, wie zwischen den beiden ersten Motiven oder den beiden ersten Gruppen, dass aber die Zahl der möglichen Bildungen in Folge der vermehrten Beziehungen eine ungleich grössere ist. Von völliger rhythmischer Gleichheit aller acht Taktmotive, wie:

Beethoven, op. 31. No. 2.
Allegretto



bis zu ihrer völligen Verschiedenheit, wie:

Beethoven, op. 101, 3. Satz.

27.

(welches allerdings kein eigentliches, einem längeren Satze zu Grunde gelegtes Thema ist) dürfte es kaum eine Combination geben, für die nicht zahlreiche Beispiele mit Leichtigkeit aufzufinden wären.

Es versteht sich von selbst, dass, wenn das Anfangsmotiv zweitaktig ist, die erste Gruppe viertaktig, der Vordersatz acht-taktig und das ganze Thema sechzehntaktig wird, wie z. B. das der Sonate op. 90 von Beethoven. Indessen ist das Thema durchaus nicht an diese Längenverhältnisse gebunden, es kann auch — bei eintaktigem Anfangsmotiv — sieben-, zehn-, zwölf-, sechzehntaktig und länger sein. Ein siebentaktiges Thema finden wir z. B. bei Beethoven in der Sonate op. 106, Scherzo, ein zehntaktiges in der Sonate op. 28, ein zwölftaktiges in den Sonaten op. 10, N. 2 und op. 14, N. 1, ein sechzehntaktiges in den Sonaten op. 2, N. 3, Scherzo, op. 10, N. 1, Adagio, op. 26, op. 31, N. 2, Allegretto u. s. w. Aus allen diesen Gestaltungen wird aber stets die achttaktige Periode als der normale Kern der Bildung erkennbar bleiben, der wohl verkürzt, verlängert, vervielfacht werden kann, ohne aber doch damit aufzuhören, die thematische Masseinheit abzugeben. So werden 7 Takte immer den Eindruck eines absichtlichen vorzeitigen Abbrechens hervorrufen, 10 Takte den einer kleinen Zugabe, besonders, wenn, wie in dem oben angeführten Beispiel, der den tonischen Dreiklang enthaltende achte Takt ganz gut hätte abschliessen können. Bei 12 Takten wird sich die achttaktige Periode vielleicht am wenig-

sten scharf abheben, da 12 Takte leicht auch als dreimal vier gruppiert und aufgefasst werden können, wie in der Fdur Sonate op. 10, oder in Folge des Modulationsganges die Grenze der achttaktigen Periode leicht unkenntlich erscheinen kann, wie in op. 14, N. 1; 16 Takte werden sich immer als eine in der Mitte meistens durch einen Halbschluss gekennzeichnete Doppelperiode darstellen, die übrigens auch noch eine kleine verlängernde Zugabe erhalten kann, wie z. B. in op. 10, N. 1, wo das ganze Thema $8 + 8 + 5 = 21$ Takte umfasst.

Für den Charakter einer Themaperiode ist ausser ihrem motivischen Inhalt und ihrer Länge auch noch bezeichnend ihr Modulationsgang. Von den verschiedenen, hier möglichen Fällen seien die folgenden als die wichtigsten hervorgehoben:

1) Das Thema kann in der Tonika beginnen und in seinen beiden Hälften auch tonisch schliessen, wobei etwaige vorübergehende Ausweichungen ausser Betracht bleiben mögen. Beispiele: Beethoven op. 2, N. 3, op. 22, op. 49, N. 2, 2. Satz u. s. w.

2) Der Vordersatz kann sich einem Halbschlusse zuwenden und der Nachsatz zum tonischen Dreiklang zurückkehren, wie in den Sonaten op. 2, N. 1, Adagio, op. 10, N. 1, Finale, op. 31, N. 3, Scherzo, op. 109, Prestissimo.

3) Der Vordersatz moduliert nach der Dominante und der Nachsatz wieder zur Tonika zurück: Sonate op. 22, Menuett, op. 26, Scherzo; op. 27, N. 1 Finale u. a.

4) Der Vordersatz endigt auf dem tonischen Dreiklang, der Nachsatz moduliert nach der Dominante oder (in Moll) nach der Paralleltonart: Sonate op. 79, 3. Satz; op. 2, N. 1, Menuett; op. 10, N. 2, Allegretto u. a.

5) Der Vordersatz wendet sich zu einem Halbschluss, der Nachsatz moduliert in die Dominante: Sonaten op. 2, N. 2, Rondo; op. 14, N. 2, Andante u. a.

Auch noch ganz andere Arten des Modulationsganges sind denkbar, wenn es sich nämlich nicht um Themaperioden, sondern um solche handelt, die, mitten in der Entwicklung eines Stückes auftretend, die Bestimmung haben, zu verbinden, zu vermitteln, auszufüllen, überzuleiten u. dergl. Es würde ganz unmöglich sein, für derartige Fälle typische Formen aufstellen zu wollen, da hier die Freiheit des Fortganges und des Zusammenhanges eine unbeschränkte ist und sein muss. Für den Bau der eigentlichen thematischen Perioden dürften die oben gekennzeichneten Fälle die wesentlichsten Gesichtspunkte erschöpfen.

Fortbau des Themas im Allgemeinen.

Haben wir uns somit über die Entstehung und den Bau des Themas einer musikalischen Composition in hinreichender Weise verständigt, so erübrigt es noch, ehe wir uns den einzelnen concreten Instrumentalformen zuwenden, einige allgemeine Andeutungen über den weiteren formellen Fortbau des Themas zu geben. Mehr wie allgemeine Andeutungen wird man hier freilich nicht

erwarten dürfen, da alle Besonderheiten der weiteren Ausgestaltung sich von dem Charakter und den Bedingungen der einzelnen individuellen Formen abhängig zeigen werden.

Im Allgemeinen lassen die Meisterwerke der Tonkunst die bisher bei der Entstehung der Themen beobachteten Grundsätze der Formbildung auch bei der zu grösseren Verhältnissen fortschreitenden Entwicklung als wirksam wiedererkennen. Wie es sich bisher um ein Aneinanderreihen von Motiven, von Taktgruppen, von Vorder- und Nachsätzen an dem Faden bestimmter rhythmischer und melodischer Prinzipien handelte, so beginnt jetzt das Zusammensetzen von Perioden, von Doppelperioden, von Periodengruppen zu einem grösseren organischen Ganzen. Das Wort Componiren erweist sich demnach, wie im Kleinsten, so auch im Grossen, als die treffendste Bezeichnung der Thätigkeit des schaffenden Tonkünstlers. Während sich aber bei der Hervorbringung der Themen und ihrer Bestandteile das Prinzip der Symmetrie in dem Verhältnis der einander entsprechenden Hälften, wenn auch nicht immer als unbedingt notwendig, so doch als eminent natürlich und für die Klarstellung des thematischen Stoffes praktisch herausstellt, so würde eine beharrliche Festhaltung dieses Prinzips im weiteren Verlauf eines längeren Tonstückes eine unerträgliche Steifheit des ganzen Gefüges und für den Hörer den Eindruck eines toten Mechanismus zur Folge haben. Die Wirkung eines nach diesem Prinzip angelegten Tonstückes würde lediglich eine äusserliche bleiben, insofern sie vornehmlich auf den Eigentümlichkeiten der architektonischen Struktur beruhte, und so verschieden diese letztere, selbst innerhalb desselben Prinzips, bei den einzelnen Werken auch ausfallen könnte, so würde diesen die rechte Individualität doch versagt bleiben, da bei dem beständigen Zwange der äusseren Gestaltung der motivische Inhalt nicht zu freier Lebensentfaltung gelangen könnte. Damit das Kunstwerk einem beseelten Organismus gleiche d. h. ein Ganzes darstelle, in welchem jeder Teil sein individuelles, wenn auch von der Gesamtheit der übrigen Teile abhängiges Leben führe, muss jenes im Kleinen wirksame Prinzip symmetrischer Formbildung im Grossen eine Einschränkung erleiden durch die als zweiter Faktor der Formbildung hinzutretende Eigenkraft der Motive selbst und der aus ihnen gebildeten Perioden. Der von aussen kommenden Kraft symmetrischer Formbildung tritt die von innen wirkende der Motive selbst gegenüber und in dem, ihre Wirkungssphäre gegenseitig regelnden und begrenzenden Spiel und Kampf dieser beiden Kräfte besteht das innere, individuelle Leben eines Tonstückes. Bald wird die intensiv treibende Kraft eines Gedankens die normalen Grenzen der Periode überschreiten, bald wird er, gleichsam sich in sich selbst zurückziehend, des ganzen Raumes der Periode nicht mehr bedürfen: es entstehen Erweiterungen und Verkürzungen der Perioden. Bald wird ein wichtiger Gedanke zur deutlichen Kenntlichmachung seines Eintrittes die Einfügung einiger oder

mehrerer vorbereitender Einleitungs- oder Uebergangstakte wünschenswert erscheinen lassen, bald werden zwei Gedanken eine so innige Verbindung mit einander erstreben, dass der letzte Takt des einen zugleich der Anfangstakt des zweiten wird: es entstehen freie Einschaltungen vorbereitender, vermittelnder Perioden bezw. Verquickungen mehrerer Perioden. Bald werden die motivischen Bestandteile eines Themas in gesteigerter Triebkraft zu selbständigem und neu erzeugendem Leben hinausdrängen: es entsteht ein Zerpflücken der thematischen Perioden in ihre Bestandteile und ein verändertes Combiniren dieser letzteren, bald werden zu den anfänglich vorhandenen ganz neue und andersartige motivische und thematische Elemente hinzutreten und durch Aufstellen und in Wirkung Setzen neuer Strukturverhältnisse der bisherigen Entwicklung neu pulsirendes Leben zuführen: es erfolgt die Einführung zweiter und dritter Themen.

Durch alle solche Mittel und noch manche andere, die jedoch erst bei der Analyse der concreten Sonderformen zu erörtern sein werden, gewinnt die musikalische Formbildung die Freiheit, die ihr das Gepräge des Organischen aufdrückt und die den musikalischen Kunstwerken vermöge der innigen Analogie ihres beziehungsreichen motivischen Lebens mit den wechsellvollen Lebensäusserungen der menschlichen Seele ihre tief ergreifende Wirkung sichert. Dass die letztere nicht nur aus den im Vorstehenden erörterten formellen Beziehungen der Rhythmik, Melodik, Harmonik und Modulation resultirt, sondern, wie schon zu Anfang angedeutet wurde, auch noch anderen Ursachen, wie den Einflüssen der Dynamik, der Klangfarbe, des Vortrags, die nur im weiteren Sinne zur Form gerechnet werden können, ihre Eigenart und Vertiefung mit verdankt, soll hier nur kurz hervorgehoben werden. Jedenfalls liegt in der eigentlichen Form eines Tonstückes d. h. in der Gesamtheit der Beziehungen aller seiner Motive und Perioden der Gehalt desselben im Wesentlichen ausgesprochen, so notwendig auch die Modifikationen des Vortrags nach Seite des Tempos, der Klangstärke und der Klangfarbe hin erscheinen, um das an sich starre Bild des Inhalts in die lebendig erklingende Wirklichkeit umzusetzen und dem Verständnis des Hörers nahe zu führen.

Nach diesen für das Verständnis sämtlicher Tonformen unumgänglichen Erörterungen wende ich mich den einzelnen Formen der Instrumentalmusik selber zu und hoffe, den engen, in diesem Büchlein gesteckten Grenzen mich anbequemend, meine Aufgabe im Wesentlichen zu erschöpfen, wenn ich ausführlichere Analysen der Fuge, der Suite, der Liedform, der Variationenform, der Sonate und des Rondos zu geben und des Weiteren zu zeigen versuche, dass alle sonstigen Formen, mögen sie einen Namen führen, welchen sie wollen, auf eine oder mehrere der genannten Formen im Wesentlichen zurückzuführen sind.



II.

Die Fuge.

Nach allen den tastenden Versuchen des Endes des 16. und des ganzen 17. Jahrhunderts, zu einer Form der Instrumentalmusik zu gelangen, in der sich ein bestimmter Inhalt in klar und erschöpfend sich entwickelnder Weise ausspräche, rang sich die Fuge als das erste Resultat, dem ein höherer künstlerischer Wert zugesprochen werden konnte, heraus. Zwar findet sich der Name fuga *) schon in den Gesangscompositionen des ganzen 16., ja des 15. Jahrhunderts, aber er hatte damals nicht die heutige Bedeutung, sondern bezeichnete einfach ein Stück, welches vorwiegend aus Nachahmungen gebildet war, im Besondern das, was die spätere und die heutige Zeit mit dem Ausdruck Canon benennt. Erst allmählich bildeten sich bei den grossen Orgelmeistern der vor-Bach'schen Zeit die Grundzüge der heutigen Fuge aus, wobei jedoch das Prinzip der Nachahmung bezüglich des Intervalls derselben lange Zeit hindurch noch schwankend blieb. Die höchste Ausbildung der allmählich zur Alleinherrschaft gelangten Quintfuge bewirkte J. S. Bach, dessen Wohltemperirtes Klavier wir daher unseren Erörterungen am besten zu Grunde legen.

Verstehen wir unter strengem Stil in der Musik einen solchen, der sich, unter Beobachtung der aus der Natur der musikalischen Kunst entspringenden Gesetze, an eine bestimmte Zahl selbständiger Stimmen bindet, den Faden einer jeden einzelnen derselben also durch das ganze Stück hindurch verfolgen lässt, so ergiebt sich als Definition der Fuge der folgende Satz:

Eine Fuge ist ein mehrstimmiges, dem strengen Stile angehöriges Tonstück, dem nur Ein Thema zu Grunde liegt, welches nach bestimmten Gesetzen abwechselnd von den verschiedenen Stimmen vorgetragen wird.

*) Der Streit, ob das Wort auf das lateinische fugere oder das deutsche Fügen zurückzuführen sei, darf füglich auf sich beruhen.

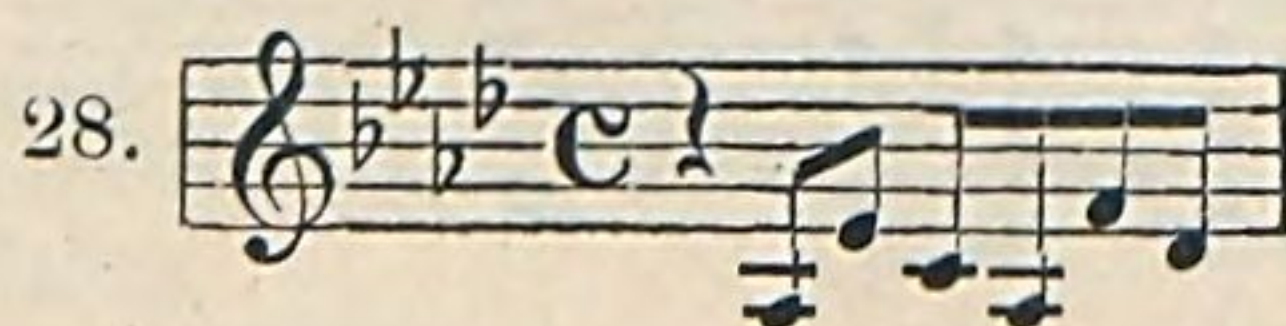
Es giebt allerdings auch Fugen mit zwei, drei und mehr Themen, Doppel-, Tripelfugen u. s. w., die jedoch nur als Abarten der einfachen Fugen zu betrachten sind und deren Bau die Grundformen der einfachen Fuge im Wesentlichen nicht verlässt.

Ueberschaut man den Gesamtorganismus der Fuge sowohl in ihrem Nacheinander, wie in dem Zugleichwirken ihrer Teile, so weist derselbe folgende Elemente auf, durch deren beziehungsvolles Zusammenwirken der ganze Bau zu Stande kommt:

1. Das Thema oder den Führer.
2. Den Gefährten.
3. Den Gegensatz.
4. Das Zwischenspiel.
5. Die Engführung.

Es ist notwendig, jedes dieser Elemente einzeln auf seine Form zu untersuchen, woraus sich gleichzeitig der innere Zusammenhang aller mit Leichtigkeit ergeben wird.

1. Der Führer (dux). Wie schon S. 6 angedeutet, liegt der Fuge in der Regel nicht ein Thema von der im I. Abschnitt beschriebenen Gestalt zu Grunde. Ein derartiger, symmetrisch gebildeter, in Vorder- und Nachsatz zerfallender und daher in gewissem Sinne abgeschlossener Gedanke erweist sich sowohl aus inneren wie aus äusseren Gründen der fugierten Behandlung nicht günstig. Aus inneren nicht, insofern ein Fugenthema bei seinem ersten Auftreten nur anregen, den Ausblick auf die ihm mögliche und bevorstehende eigenartige Entwicklung und Durchführung nur eröffnen soll, anstatt schon selbst eine gewisse Befriedigung und Beruhigung zu gewähren, und aus äusseren nicht, weil es bei solcher Länge der bei der Fuge besonders notwendigen Einprägung und Festhaltung im Gedächtnis des Hörers leicht widerstreben würde. Während das Thema oder die Themen der Sonate den festen Untergrund abgeben, auf dem sich der ganze Bau der Sonatenform erhebt, gleicht das Fugenthema gewissermassen nur dem Baustein, der in verschiedenartiger Bearbeitung und vielfältigster Verwendung das ganze Gebäude durchdringt und mit seiner Eigenart erfüllt. Die Länge des Themas oder Führers ist daher meistens nur eine sehr mässige: zwei, drei oder vier Takte dürften das am häufigsten zur Verwendung kommende Längenmass bilden. Der Führer gleicht demnach gewöhnlich nur einem Vordersatz oder einer zweitaktigen Gruppe, bisweilen, wie in der 17. Fuge des ersten Bandes des Wohltemperirten Klaviers, bildet er nur ein Motiv:



Unter den 48 Fugen des W. K. finden sich nur ein einziges Thema von 7 Takten und nur 3 von 6 Takten Länge, während

alle übrigen die Länge von 4 Takten nicht überschreiten, die grösste Zahl aber (16) auf die Länge von $2-2\frac{1}{2}$ Takten entfällt.

Weitere charakteristische Kennzeichen des Führers sind: dass er rhythmisch und melodisch möglichst prägnant und von nicht allzu grossem Tonumfange zu sein pflegt, was beides in der nachfolgenden contrapunktischen Behandlung seine zureichende Begründung findet. Es kann indessen nicht geläugnet werden, dass auch hierin Ausnahmen selbst im W. K. vielfach anzutreffen sind. Wir finden eine ganze Anzahl Fugenthemen, die sich in gleichwertigen Noten bewegen, andere, die den Umfang einer Oktave, ja einer Decime überschreiten. Derartige Fälle sind jedoch eben nur als Ausnahmen zu betrachten, auch werden sich bei genauerem Hinsehen innere Umstände entdecken lassen, die zur Entschuldigung oder zum Ausgleich jener scheinbaren Mängel dienen können.

Was den Modulationsgang des Führers betrifft, so beginnt und verharret er entweder — von vorübergehenden kleinen Ausweichungen abgesehen — in der Haupttonart oder modulirt nach der Dominante:

Bach, W. K. I. 16,



Bach, W. K. I, 7.



2. Der Gefährte (comes). Nachdem das Thema verklungen, tritt eine zweite Stimme auf, der sogenannte Gefährte, und ahmt das Thema in der höheren Quinte nach, während der Führer in eine contrapunktische Begleitung zu dieser Nachahmung übergeht:

Bach, W. Kl. I, 1.

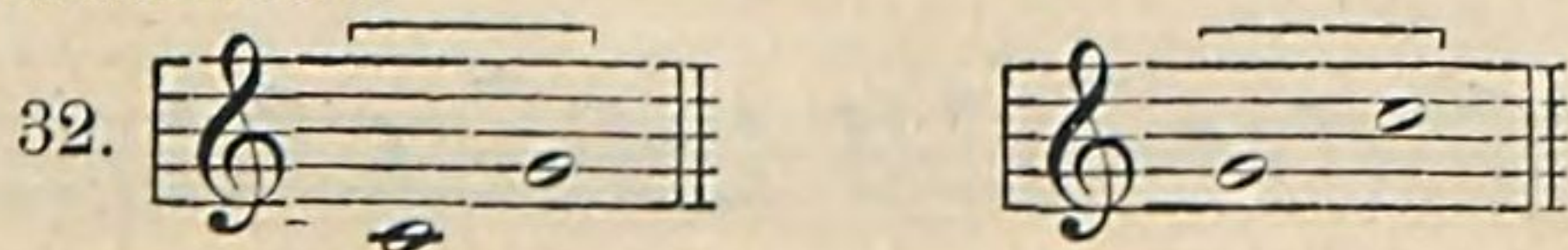


Dieser Anschluss des Gefährten an den Führer ist aber nicht immer in dem Sinne ein genauer, dass die erste Note des ersteren

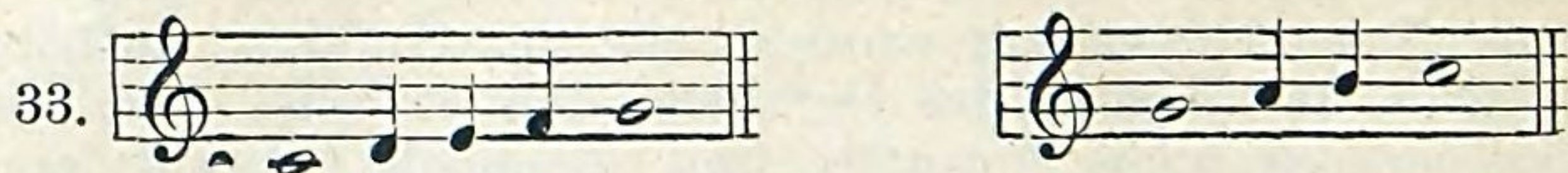
sich an die letzte des Führers direkt anreihete. Es kommt sowohl vor, dass an den Schluss des Themas noch einige überleitende Noten angehängt werden, ehe der Gefährte auftritt, als auch, dass der Beginn des Gefährten den Schluss des Themas gewissermassen nicht abwartet und demnach verfrüht eintritt. Für den ersteren Fall kann die soeben angeführte Fuge als Beispiel gelten, da wenigstens der Ton *f*, der dem Beginne des Gefährten vorhergeht, nicht mehr zum Thema gerechnet werden kann, besser noch die Es-dur Fuge im ersten Teil des W. K. u. a., für den andern Fall die Fugen in Cis-moll, Es-moll, E-dur im ersten Teile desselben Werkes u. a.

Wenn vorhin gesagt wurde, dass der Gefährte das Thema in der Quinte nachahme, so ist dies jedoch nur im Allgemeinen richtig. Ueberblickt man eine grössere Zahl von Fugen auf die Bildung des Gefährten hin, so wird man häufige und dem Anscheine nach ganz willkürliche Abweichungen von der Quinten-nachahmung entdecken. Es kann bei den mir hier gezogenen engen Grenzen nicht meine Aufgabe sein, die Theorie der Beantwortung des Fugenthemas in alle ihre Verzweigungen zu verfolgen und für alle Möglichkeiten vorkommender Fälle bestimmte Normen aufzustellen. Durch die nachfolgenden Zeilen soll der Leser nur über das allgemeine Prinzip der Beantwortung aufgeklärt werden, um mit dessen Hülfe auch an die Beurteilung der einzelnen Fälle mit Erfolg herantreten zu können.

Der Gefährte oder die Antwort des Fugenthemas soll — darin liegt das Prinzip — nicht nur die melodische Nachahmung, sondern zugleich die harmonische Ergänzung desselben in die Erscheinung treten lassen. (Hierin liegt zugleich die ungleich tiefere Bedeutung der Fugenform im Vergleich zu der des Canons, den wir deshalb hier ganz ausser Betracht lassen, ausgesprochen). Wie kann nun eine einstimmige Melodie diese Doppelaufgabe einer anderen gegenüber erfüllen? Dadurch, dass sie, die erstere nachahmend, sich zugleich in den Bereich der Dominanttonart begiebt und, nach Massgabe, wie das Thema die Tonika festhält oder in die Dominante modulirt, in dieser verweilt oder zur Tonika zurückmodulirt. Das Gegensätzliche des Dominantverhältnisses, wie es den Angelpunkt aller musikalischen Form bildet, kommt daher in der Fuge, die in ihrem innersten Wesen darauf, und nur darauf beruht, am reinsten zum Ausdruck. Der Tonika des Führers entspricht die Dominante des Gefährten, dem (etwaigen) Schritt des Führers nach der Dominante der Rückschritt des Gefährten zur Tonika. Die (in die Dominante) modulirenden Fugenthemen nebst ihren zurückmodulirenden Gefährten sind daher sämtlich Variationen eines und desselben Typus, der seinen einfachsten Ausdruck findet in den beiden Tonschritten:



oder, melodisch vervollständigt, in den Tonreihen:



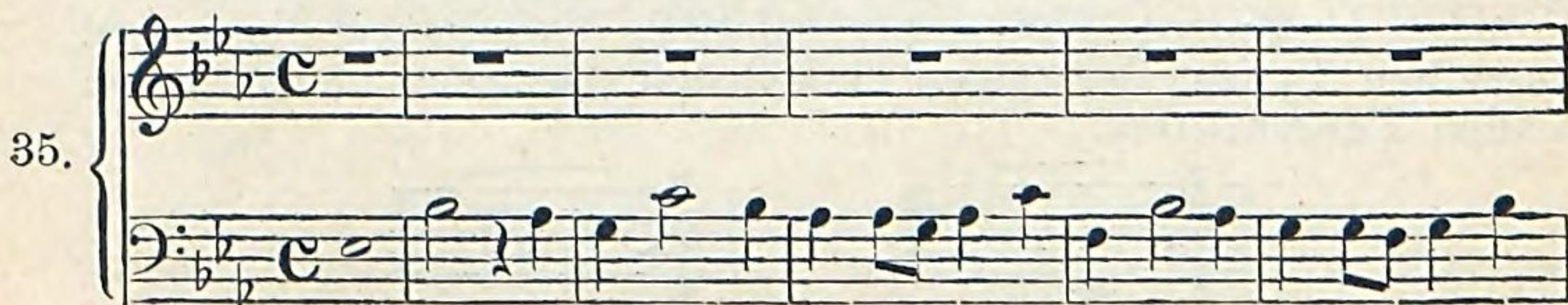
oder, harmonisch ausgedrückt, in den Akkordfolgen:

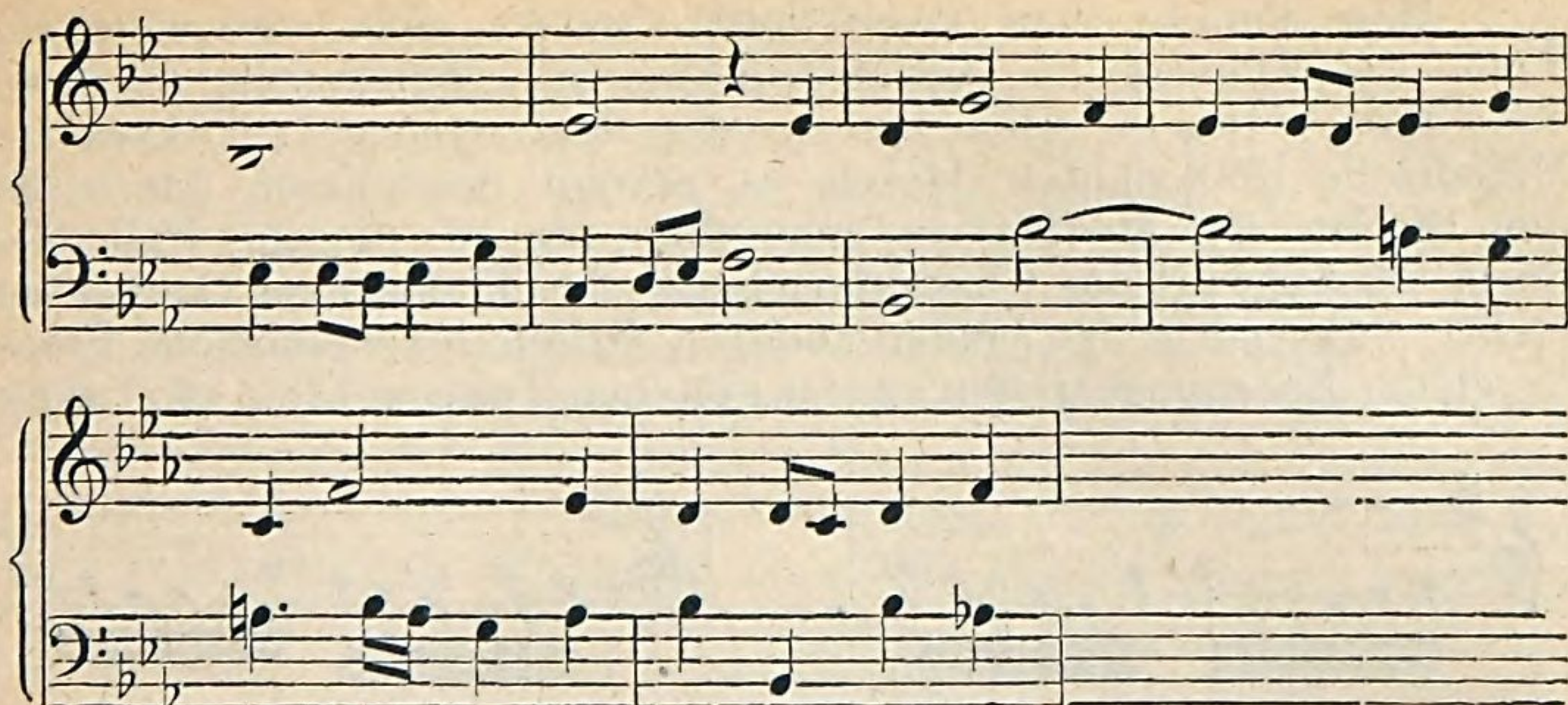


Dass die Oktave sich in dieser Weise in zwei ungleiche, sich einander fordernde und ergänzende Hälften geteilt zeigt, enthält den Grund, weshalb bei der Beantwortung des Fugenthemas, auch des nicht modulirenden, die Tonika, beispielsweise *c*, zwar stets durch die Dominante *g*, *g* aber fast immer durch *c*, also durch die Quarte, beantwortet wird. Nur wenn der Ton *g* nicht in seinem ausgesprochenen Charakter als Dominante, im Gegensatz zur Tonika, auftritt, sondern etwa als zufälliger Durchgangston oder dergl., pflegt er durch seine Quinte *d* beantwortet zu werden. Der Ton *g* kann also sowohl durch *c* als durch *d* beantwortet werden, während andererseits der Ton *c* die Beantwortung sowohl von *g* als auch von *f* abgeben kann. Bei den modulirenden Themen beschränkt sich, dem oben Gesagten entsprechend, die Quartenbeantwortung nicht nur auf den Dominantton, sondern die ganze Partie des Themas, die, vermöge der Modulation, in die Dominanttonart zu stehen gekommen ist, wird beim Gefährten vermittelt der Quartennachahmung in die Tonika zurückgebracht. Ueber die genaue Stelle, wo im Führer die Modulation nach der Dominante eingetreten ist, kann freilich Meinungsverschiedenheit bestehen, so dass in manchen Fällen mehrfache Beantwortungen theoretisch gleich richtig erscheinen und gleiche Befriedigung gewähren. In solchen Fällen müssen dann melodische Gesichtspunkte für die Feststellung des Gefährten den Ausschlag geben.

Nach diesen kurzen, aber das Wesentlichste enthaltenden Ausführungen beurteile man die nachfolgenden Fugenthemen nebst ihren Gefährten aus dem Wohltemperirten Klavier.

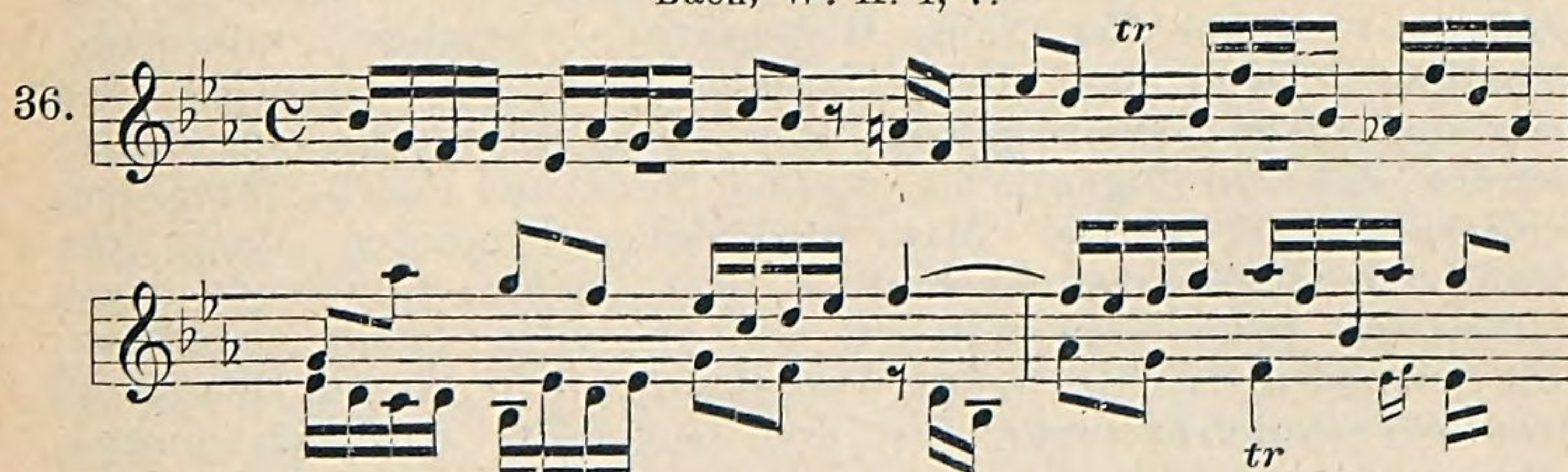
Bach, W. K. II, 7.





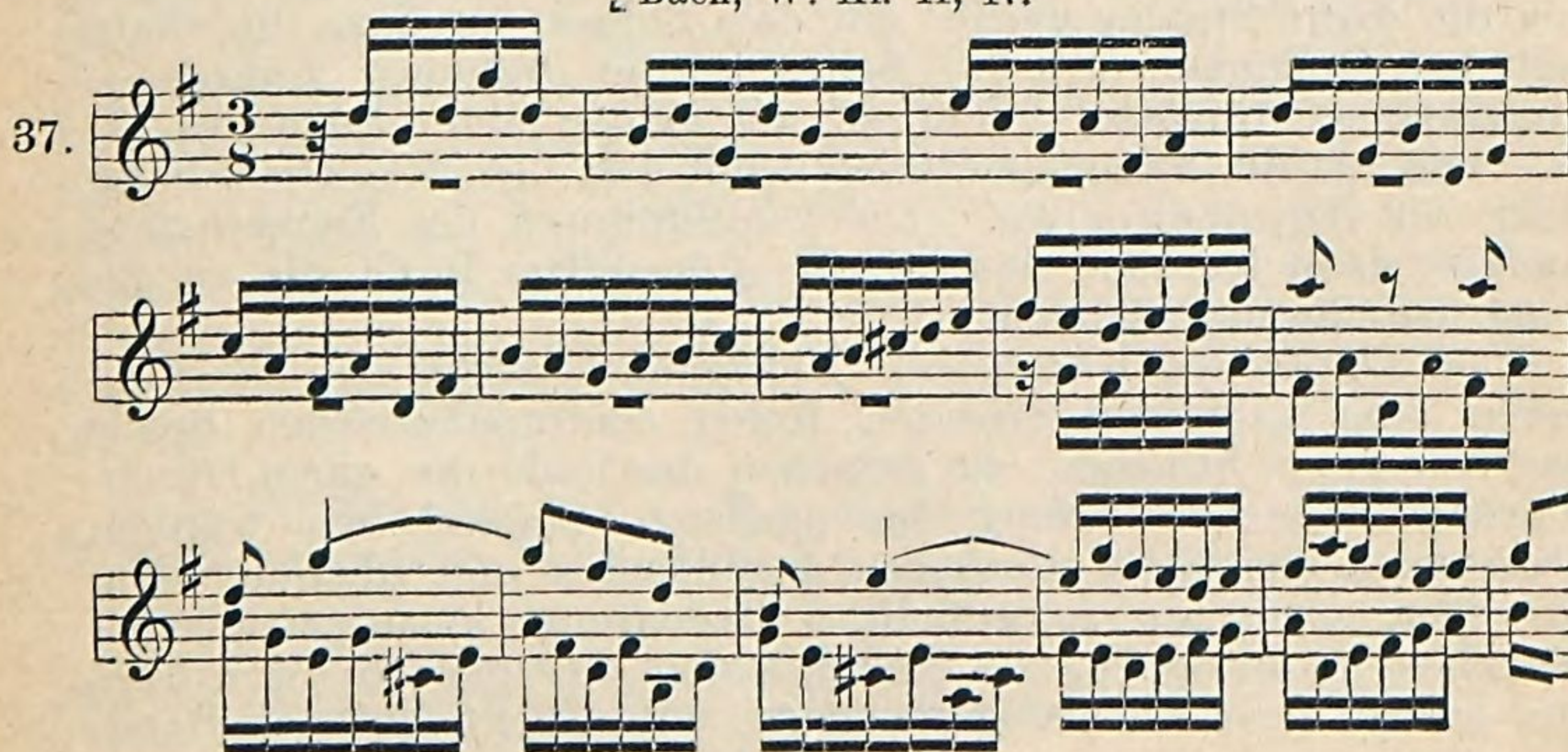
Hier ist das *b* im zweiten Takt des Führers, da es der Tonika *es* als Dominante gegenübertritt, im Gefährten durch *es* beantwortet worden, allen späteren *b* aber, die sich nicht in dieser Rolle darstellen, antwortet ihre Quinte *f*.

Bach, W. K. I, 7.



In diesem, modulirenden, Thema tritt die Wendung nach der Dominante zweifellos bei dem Tone *a* ein, weshalb von hier ab im Gefährten die Quartennachahmung Platz greift.

Bach, W. Kl. II, 17.



Hier könnte man zweifelhaft darüber sein, von welchem Tone des Führers an die Modulation zu rechnen sei, ob etwa von dem ersten *d* oder dem *a* oder dem *cis* des 7. Taktes an. Melodische Rücksichten lassen es ratsam erscheinen, das *a* als den Beginn der Modulation anzusehen, da in diesem Falle (s. oben) die Antwort das Charakteristische des Themas am strengsten wahrt, während in den beiden anderen Fällen der melodische Fluss durch das Zusammentreffen zweier gleichen Töne (s. 13. u. 14. Takt):



gestört werden würde.

3. Der Gegensatz. So nennt man die contrapunktische Begleitung, die die Stimme, die den Führer vorgetragen hatte, nun zum Gefährten bildet. Dass diese Begleitung dazu ange-
than sein müsse, den rhythmischen und melodischen Gehalt des Führers durch möglichste Gegensätzlichkeit ins beste Licht zu stellen — woher der Name Gegensatz — erscheint selbstverständlich. Doch darf dieses Streben nach gegensätzlicher Behandlung nicht soweit gehen, dass etwa Rhythmen eingeführt würden, die dem Fugenthema gänzlich fremd und seinem Charakter widersprechend wären. Man wird daher bemerken, dass der Stoff zum Gegensatz meistens dem Thema entnommen oder mindestens nahe verwandt ist, wie aus allen bisher angeführten Beispielen ersichtlich, mit Ausnahme von 37, wo ein Benutzen des Sechzehntelrhythmus für den Gegensatz natürlich ausgeschlossen war.

Bei zweistimmigen Fugen ist mit dem erstmaligen Auftreten des Führers und des contrapunktisch begleiteten Gefährten die erste sogenannte Durchführung der Fuge vollendet. Ist die Fuge mehr als zweistimmig, so schliesst sich an den Gefährten die dritte Stimme wieder mit dem Führer, an diese die vierte mit dem Gefährten u. s. f. Selten ist die Ordnung: Führer — Gefährte — Gefährte — Führer, wie in der ersten Fuge des W. K. Die Art der Stimmenordnung nennt man den Wiederschlag oder die *Repercussion*. Die Durchführung des Fugenthemas umfasst dann jedesmal den Durchlauf desselben durch alle an der Fuge beteiligten Stimmen.

4. Das Zwischenspiel. Hierunter versteht man die kleineren oder grösseren Strecken freien contrapunktischen Spiels der beteiligten Stimmen, die zwischen das Ende der einen Durchführung und den Anfang der nächsten eingeschoben werden. Dass auch der Stoff zu diesen ausfüllenden und überleitenden, bisweilen auch zu selbständiger Bedeutung hinaufgetriebenen Sätzchen im Interesse der Einheitlichkeit des ganzen Fugenbaus am besten dem Thema entnommen wird, liegt auf der Hand.

Die Hauptbestimmung des Zwischenspiels, den bevorstehenden Neueintritt des Themas möglichst fühlbar und bedeutsam erscheinen zu lassen, wird natürlich durch die Mittel der Modulation und häufig sehr praktisch zugleich dadurch erreicht, dass man die Stimme, die den Führer (oder den Gefährten) zunächst wieder zu intoniren berufen sein soll, kurz vorher pausiren lässt. Auch zwischen den Einsätzen der verschiedenen Stimmen innerhalb der Durchführungen finden sich oft kleinere und grössere Zwischenspiele, die eine gewisse Spannung auf den Eintritt der nachfolgenden neuen Stimme zu erzeugen sehr geeignet sind.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, gliedert sich die Fuge in eine Anzahl von Durchführungen des zu Grunde gelegten Themas, die durch Zwischenspiele von der soeben angegebenen Beschaffenheit mit einander verbunden sind. So willkürlich nun aber die Zahl und die Modulationsordnung dieser Durchführungen in den verschiedenen Fugen (z. B. des W. K.) zu sein scheinen, so lässt sich doch eine gewisse Dreiteilung, wie wir sie im Späteren mehr oder weniger als den Kernpunkt aller musikalischen Formen antreffen werden, auch bei der Fuge nicht verkennen. Als das erste Glied dieser Dreiteilung erkennen wir in der Fuge die erste Durchführung, die die Exposition der ganzen Form darstellt, indem sie in dem Führer, dem Gefährten und seinem Gegensatz den thematischen Stoff des ganzen motivischen Aufbaus entrollt. Das zweite Glied zerfällt in eine Reihe von Durchführungen, zumeist in leitereigenen Tonarten,*) an denen sich aber in der Regel nur zwei Stimmen beteiligen; das dritte Glied besteht in dem nochmaligen Erklängenlassen des Führers in der Tonika mit anschliessender, häufig auf der Grundlage eines Orgelpunktes sich vollziehender Schlusscadenz. Ueber den bei Weitem den grössten Raum einnehmenden Mittelsatz der Fuge, in welchem dem Componisten die grösste Freiheit bez. der contrapunktischen und modulatorischen Gestaltung gelassen ist, können aus diesem Grunde bestimmte Normen der Formbildung nicht gegeben werden. Es genüge die Bemerkung, dass hier der Schauplatz der Entfaltung der ganzen contrapunktischen Kunst des Componisten zu suchen ist und dass hier alle, neue Gestaltungen hervortreibenden, Mittel motivischer Arbeit, wie die der Vergrösserung, Verkleinerung, Umkehrung, Zerstückelung und andersartigen Combinirung der Teile u. s. w. in Thätigkeit zu treten haben. Auf eines dieser Mittel, das der Fuge ganz besonders eigentümlich, wenn auch keineswegs in jeder Fuge verwendbar ist, muss hier noch besonders hingewiesen werden. Es ist dies:

5. Die Engführung. Sie entsteht, wenn eine nachahmende Stimme, ohne das Ende ihrer Vorgängerin abzuwarten, in die

*) Leitereigene Tonarten sind diejenigen, deren Dreiklangstöne in der Tonleiter der zu Grunde gelegten Tonart enthalten sind, z. B. für C-dur: D-moll, E-moll, F-dur, G-dur und A-moll.

Nachahmung eintritt. Die Annäherung kann hierbei unter Umständen auf das Aeusserste getrieben werden, so dass die zweite Stimme schon mit dem zweiten Tone der ersten ihre Nachahmung beginnt:

Bach, W. K. II, 7.

39.

Wenn es das Thema erlaubt, können sich auch mehr als zwei Stimmen an der Engführung beteiligen, wie z. B. am Schlusse der fünfstimmigen B-moll Fuge im I. Teil des W. K., wo sämtliche fünf Stimmen einen solchen Canon ad minimam miteinander eingehen.

Es leuchtet ein, dass das Thema von vornherein für solche imitatorische Behandlung tauglich angelegt werden muss. Aber auch, wenn das nicht geschehen, lassen sich häufig Engführungen herbeiführen, da hierbei die Intervalle der Nachahmung freigegeben, auch die Mittel der Vergrösserung, Umkehrung u. s. w. des Themas zum Zwecke einer brauchbaren Umgestaltung desselben zulässig sind. Auf jeden Fall ist die Gelegenheit zu einer Engführung nicht von der Hand zu weisen, da dadurch das Gefüge ein gedrungeneres, der Fortgang ein unaufhaltsamer wird, was besonders gegen den Schluss hin im Sinne einer bedeutsamen Krönung des ganzen contrapunktischen Baues empfunden zu werden pflegt. Von den Fugen des Wohltemperirten Klaviers haben nur verhältnissmässig wenige Engführungen. Wo sie sich aber vorfinden, wie in der C-moll-, D-dur-, Es-dur- und E-dur Fuge des zweiten Theils, treten sie gewöhnlich in grosser Zahl auf, so dass die betreffenden Fugen geradezu durch sie ihr charakteristisches Gepräge erhalten.

Wie schon erwähnt, wendet sich der Gang der Fuge gegen den Schluss hin in der Regel noch einmal dem Thema zu, welches

in einer der hervortretendsten Stimmen (Sopran oder Bass) erklingt, worauf dann schnell der cadenzirende Abschluss erfolgt.

So vielen Beschränkungen der Aufbau einer Fuge auch unterworfen zu sein scheint, so lässt er doch in Wirklichkeit auch wieder viele Freiheiten zu, und wie individuell die in dieser Form geschriebenen Kunstwerke ausfallen können, abgesehen von den thematischen Verschiedenheiten, davon liefert den besten Beweis das Wohltemperirte Klavier, in welchem wohl kaum zwei Fugen aufgefunden werden dürften, die nach ein und demselben Plane entworfen worden wären.

Nur mit kurzen Worten soll hier noch auf die besondere Gattung der Fugen mit zwei, drei oder mehr Themen eingegangen werden. Die Doppelfuge findet sich hauptsächlich in zwei Arten. Bei der einen wird zuerst das erste Thema in der Weise der einfachen Fuge durchgeführt, dann, nach einem cadenzirenden Abschlusse in der Tonika oder Dominante das zweite Thema in gleicher Weise, worauf beide Themen gleichzeitig auftreten, um gemeinsam noch einer Reihe von Durchführungen zu unterliegen. Bei der zweiten Art treten beide Themen von vornherein gleichzeitig auf (nach Art des früheren Gefährten mit seinem Gegensatz), — wenn auch das zweite, auch seiner Bedeutung nach untergeordnetere, gewöhnlich erst nach einigen Noten des ersten einsetzt — um nun beständig beisammen zu bleiben. Damit dies möglich sei, ist natürlich hier sowohl wie bei der vorhin beschriebenen Art der Doppelfuge eine Anlage der beiden Themen im doppelten Contrapunkt erforderlich. Aehnlich sind die Tripel- und Quadrupelfugen angelegt, deren Themen daher im drei- bzw. vierfachen Contrapunkt zu einander angelegt sein müssen. Derartige Fugen mit mehreren Themen sind, wenigstens in der Instrumentalmusik, verhältnismässig selten, wie z. B. das Wohltemperirte Klavier keine einzige solche enthält, und es kann daher von einer genaueren Analyse derselben hier umsomehr abgesehen werden, als hinsichtlich ihres allgemeinen Baues dieselben Regeln und Gesetze ihre Geltung behaupten, die wir bei der einfachen Fuge als bestimmend und Richtungsgebend kennen gelernt haben.





III.

Die Suite.

Die Suite — Folge — ist eine im 17. Jahrhundert trotz dem französischen Namen*) wahrscheinlich in Deutschland entstandene, jedenfalls hier zur Vollendung gekommene cyklische d. h. aus mehreren selbständigen Sätzen bestehende Tonform, deren einzelne Teile freie charakteristische Erweiterungen der damals üblichen Tanzformen bilden. Obschon die Suite in ihrer inneren Struktur mit der aus Italien stammenden sog. Sonatenform keine Aehnlichkeiten aufweist, so bildet sie doch in Bezug auf die Zusammenstellung mehrerer im Charakter mit einander contrastirender Sätze den Vorläufer der Sonate. Auch lässt sich, wie wir sehen werden, eine gewisse Dreiteiligkeit, wie sie für die Anordnung der Sonatensätze später zum Prinzip erhoben wurde, schon in der Zusammenstellung und Gruppierung der Suitensätze unschwer erkennen. Bezeichnend für die Suite ist ihr internationaler Charakter, der in der Vereinigung von Nationaltänzen aller musikalischen Völker, der Deutschen, Franzosen, Italiener, Engländer, Spanier u. s. w. zu einem grösseren, durch das Band einer einheitlichen Tonart verknüpften Ganzen zum Ausdruck kommt. Und wenn wir auch heute die eigentümlichen nationalen Unterschiede dieser Tänze nicht mehr zu verstehen vermögen, so bilden sie doch, für uns unerkant, die Ursache jenes schillernden, abwechslungsreichen Charakters der Suite, der sie zu einem edlen musikalischen Unterhaltungsmittel gestempelt hat.

Die vier Sätze, die sich allmählich als die Grundpfeiler der Suite herausgebildet haben, zwischen die sich jedoch zum Zwecke der Abwechslung gelegentlich mancherlei andere Sätzchen einreihen, sind: die (deutsche) Allemande, die (französische oder italienische) Courante (Corrente), die (spanische) Sarabande und die (englische) Gigue. Der Umstand, dass der motivische

*) Der deutsche Name ist *Partie*, der italienische *Partita*.

Stoff der Courante häufig der Allemande entnommen wird, lässt jenen Satz als eine Variante der letzteren erscheinen, und so stellt sich in der That die Suite im Wesentlichen als eine Dreiheit dar mit dem Tempowechsel: (Mässig) Schnell — Langsam — Schnell.

Eingeleitet wird die Suite gewöhnlich durch ein Präludium,*) auf das bei Händel häufig eine Fuge folgt. Alsdann tritt die Allemande mit der stets sich anschliessenden Courante auf, der bei Bach die Sarabande, bei Händel bisweilen an ihrer Stelle ein Air mit oder ohne Variationen nachfolgt. Zwischen die Sarabande und die Gigue pflegen nun aber, ohne bestimmte Normen bez. der Zahl und Art, ein oder mehrere Sätzchen eingeschoben zu werden, von denen die am häufigsten wiederkehrenden sind: Das Menuett, der Passepied, die Gavotte, die Musette, die Bourrée, die Polonaise, der Rigaudon, die Chaconne, der Passacaglio. Ausserdem pflegen manche Sätze doppelt aufzutreten, so die Courante und die Sarabande, deren mit reichen Verzierungen (agréments) versehene Verdoppelungen Doubles genannt wurden.

Es sollen nun die eigentümlichen Kennzeichen aller dieser verschiedenen Formen näher erörtert werden.

1. Das Präludium. Eine bestimmte Form lässt sich für dasselbe nicht aufstellen, da es, bei seinem sehr wechselnden Charakter, in keiner Weise an bestimmte Ausdrucksmittel gebunden erscheint. Der Takt kann gerade und ungerade, das Tempo langsam und schnell, der Stil frei und streng, das ganze Stück von beliebiger Ausdehnung, einheitlich oder in mehrere Teile gegliedert sein. So besteht das Präludium der 6. Englischen Suite von Bach aus einem einleitenden Lento und einem sehr ausgedehnten Allegro, das der 5. Englischen Suite ist eine regelrechte vierstimmige Fuge, bei der es nur mit der Festhaltung der Vierstimmigkeit nicht so genau genommen worden ist. Bisweilen stellt sich das Präludium nicht nur an Länge, sondern auch an Bedeutung den übrigen Sätzen als mindestens ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen dar, wie in den Englischen Suiten in A-moll und G-moll von Bach. In diesen Fällen spielt es die Rolle des ersten Satzes in der Sonate und sucht sich auch mehr oder weniger dem Bau desselben anzunähern, wie an den beiden genannten Sätzen leicht nachgewiesen werden könnte. Einen wirklich einleitenden Charakter hat beispielsweise das Präludium zur F-moll Suite von Händel, insofern es keinen längeren Gedanken entwickelt, sondern nur in kurzen Motiven sich bewegend, schon nach 21 Takten durch eine Fermate auf der Dominante in die nachfolgende Fuge hinüberführt. Im Allgemeinen hat das Präludium die Bestimmung, den Hörer auf die Stimmung der nachfolgenden Sätze vorzubereiten.

*) In den französischen Suiten J. S. Bachs fehlt das Präludium.

2. Die Allemande. Die charakteristischen Abzeichen dieses Satzes sind: Viervierteltakt *), mässige Bewegung, zwei nahezu (bei Bach meist genau) gleichlange Teile, die beide mit einem kurzen Auftakt beginnen. Das letztgenannte Kennzeichen (welches in ähnlicher Weise bei noch einigen anderen Sätzen der Suite wiederkehrt) könnte vielleicht geringfügig erscheinen und würde es auch sein, wenn dieser kurze Auftakt eben nur am Anfang erschiene. Da aber, wie schon früher einmal angedeutet, in der Suite vielfach nicht mit thematischen Perioden, sondern nur mit Motiven gearbeitet wird, so kehrt mit dem Anfangsmotiv auch der zugehörige Auftakt so häufig wieder, dass, bei richtiger Phrasierung seitens des Spielers, gerade hierdurch der eigentümliche Charakter der Allemande wesentlich mit bedingt wird.

3. Die Courante. Sie entnimmt, wie bemerkt, ihren thematischen Stoff häufig der Allemande, steht aber in Hinsicht auf Takt und Tempo im Gegensatz zu ihr. Der Takt ist dreiteilig, $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ (seltener, wie in der 5. Partita J. S. Bachs, $\frac{3}{8}$), die Bewegung lebhaft, das Ganze, dem Namen entsprechend, aus laufenden Noten bestehend, in zwei Teile zerfallend und, wie die Allemande, mit einem kurzen Auftakt beginnend und mit dem Haupttaktglied schliessend.

4. Die Sarabande. Sie vertritt das ausgesprochen langsame Element in der Suite und entspricht so dem Adagio der Sonate. Demgemäss ist ihr Charakter ernst, gemessen, gravitatisch. Sie steht im ungeraden Takt, beginnt, mit seltenen Ausnahmen, stets auf dem guten Taktglied und schliesst auf dem schlechten. An sich gewöhnlich nur aus zwei acht-, zwölf- oder sechzehntaktigen Teilen bestehend, erscheint sie häufig mit variirten Wiederholungen, wobei dann das lebhaftere Element in sie eindringt, ohne doch den gemessenen Schritt ihres Grundcharakters aufzuheben.

5. Die Gigue bildet den munteren, fröhlichen Abschluss der Suite und entspricht dem lebhaften Finalsatz der Sonate. Ihr Gang bewegt sich in eilenden, hüpfenden Noten im $\frac{3}{8}$ -, $\frac{6}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt, auch zerfällt sie, wie die drei vorhergehenden Sätze, gewöhnlich in zwei wiederholte Teile.

6. Das Menuett ist ein im dreiteiligen Takt stehender Tanz von mässigem, behaglichem Tempo, der gewöhnlich nur aus zwei, acht- bis sechzehntaktigen Wiederholungen bestand, von denen die erste nach der Dominante oder in Moll nach der Paralleltonart modulirte, die zweite wieder in die Tonika zurückführte. Wegen der Kürze seiner Form componirte man es gewöhnlich zwei Mal, das erste Mal zweistimmig, das andere Mal dreistimmig, und nannte daher das zweite Teilpaar Trio. Aus diesem Gebrauch leitet sich unsere heutige, an sich nicht mehr berechnete Bezeichnung des dritten und vierten Theils unserer Tänze und Märsche als Trio her, insofern diese Stücke auch sonst in der allgemeinen Form mit dem alten Menuett übereinkommen.

*) Als wirklicher Tanz stand die Allemande im $\frac{2}{4}$ -, auch wohl $\frac{3}{4}$ -Takt.

7. Der *Passepied* ist ein Menuett von etwas muntererem Tempo, häufig auch im $\frac{3}{8}$ -Takt stehend.

8. Die *Gavotte* bestand als wirklicher Tanz, wie auch das Menuett, aus zwei achttaktigen Teilen, die beide wiederholt wurden. War sie nur zum Spielen bestimmt, so kehrte man sich nicht an diese knappe Form und verlängerte namentlich den zweiten Teil. Sie ist von mässig schneller Bewegung, steht im *Allabreve*-Takt ($\frac{2}{2}$) mit einem fühlbaren Einschnitt nach je zwei Takten, beginnt mit dem dritten und schliesst stets mit dem ersten Viertel des Taktes. Ihre kleinsten Notenwerte pflegen Achtel zu sein. Man componirte sie ebenfalls häufig doppelt und nannte die zweite:

9. Die *Musette*, auf Deutsch Dudelsack, weil sie auf einem festliegenden (s. Engl. Suite in G-moll von Bach) oder stets wiederkehrenden (s. Engl. Suite in D-moll) Basston beruhte.

10. Die *Bourrée* ist von lebhaftem Tempo, im *Allabreve*-Takt mit einem Viertel Auftakt geschrieben und zerfällt in zwei Teile von 8—32 Takten Länge. Ein besonderes Abzeichen der *Bourrée* ist das häufige Vorkommen von Syncopen.

11. Die *Polonaise* hat eine feierlich gemessene Bewegung, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und beginnt stets mit dem vollen Takt, wogegen nicht nur die Schlüsse der Teile, sondern auch die Einschnitte, die nach jedem zweiten Takte angebracht werden, auf schlechte Taktglieder fallen.

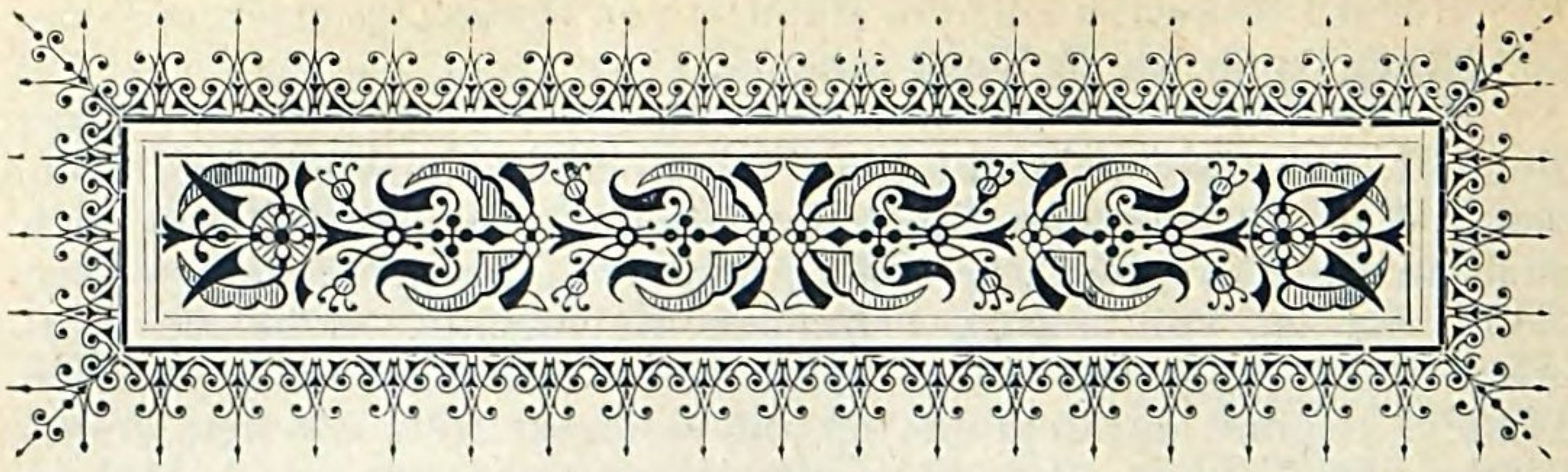
12. Der *Rigaudon* beginnt auftaktig im *Allabreve*-Takt und besteht gewöhnlich aus drei achttaktigen Teilen, die sämtlich wiederholt werden. Der dritte dieser Teile soll nach Mattheson in tieferer Tonlage gehalten sein, um die anderen bei der Wiederholung desto frischer ins Gehör fallen zu lassen.

13. Die *Chaconne* (*Ciaccona*) und

14. Der *Passacaglio* sind wenig von einander verschieden. Sie bestehen beide in einem mässig langsamen (beim P. etwas bewegteren) fortlaufenden Satz im $\frac{3}{4}$ Takt über einem basso ostinato von höchstens acht Takten, über den immer neue Variationen ausgeführt werden.

Hiermit können wir die Aufzählung der in der Suite enthaltenen Tanzformen füglich beschliessen und einige andere, seltener vorkommende Satzformen, wie die *Caprice*, das *Scherzo*, die *Burleska* u. a. umsomehr übergehen, als deren Besonderheiten weniger in gewissen Eigentümlichkeiten der Form als vielmehr in ihrem, durch die Namen schon genugsam gekennzeichneten Charakter zu suchen sind.





IV.

Die Liedform.

Die Liedform könnte man in gewissem Sinne die Form der Formen nennen. Sie ist es, die das, alle musikalische Formen durchdringende, Prinzip der Dreitheiligkeit am reinsten zum Ausdruck bringt und ganz auf ihm beruht. Die Formel

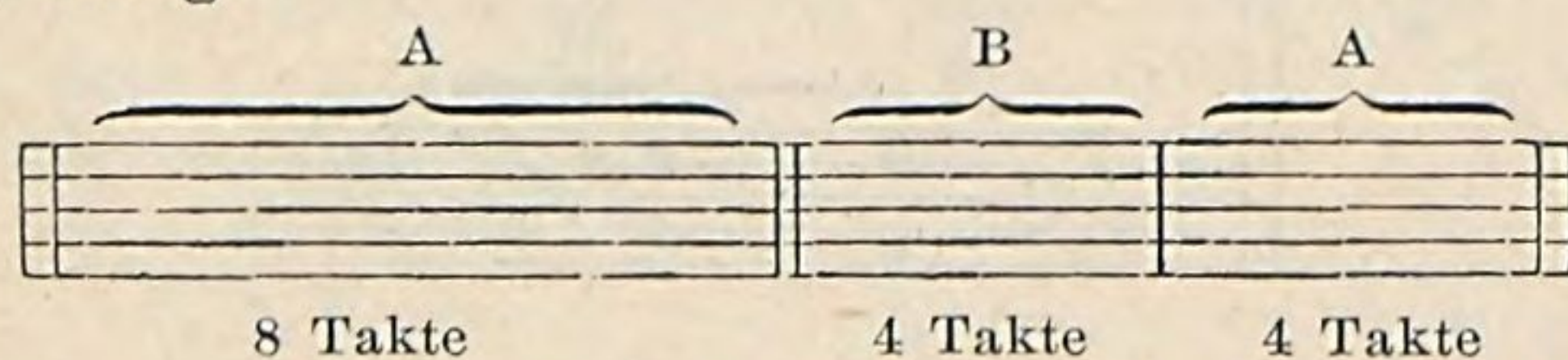
$$A - B - A,$$

in welcher die Liedform schematisirt erscheint, ist der Typus derjenigen Form des musikalischen Ausdrucks, die der Natur der musikalischen Kunst und dem ästhetischen Bedürfniss des Hörers am meisten zu entsprechen scheint. Wie dies zu verstehen, dürfte aus Folgendem erhellen.

Die Begriffslosigkeit, die wir als eine wesentliche Eigenschaft der Musik erkennen, macht es ihr zur Unmöglichkeit, mit logischer Notwendigkeit, wie die Sprache, von Einem Gedanken zu einem ganz neuen fortzuschreiten: aus zwei gegebenen musikalischen Motiven oder Themen als Prämissen mit Notwendigkeit ein drittes folgern zu wollen, würde vergebliche Mühe sein. Ist daher der Musik das für die Sprache gültige Prinzip der Gedankenverbindung versagt, ist sie nicht in der Lage, aus den Beziehungen der Motive zu einander Folgerungen zu ziehen und diese wieder zur Voraussetzung weiterer Folgerungen zu machen, so bleibt ihr nur übrig, sich mit der Darlegung dieser Beziehungen zu begnügen und zu zeigen, bis zu welchem Grade extensiver Entwicklung und in welches Verhältniss des Zusammenhangs und der Abhängigkeit von einander gewisse gegebene Motive gebracht werden können. Von dem Charakter der Themen und der Art und Weise der analysirenden Darlegung ihres Gehaltes und der Fülle ihrer Beziehungen wird der Charakter und der Eindruck eines ganzen Tonstücks auf den Hörer abhängen. Dass unter den Mitteln dieser Darlegung die Wiederholung derselben Motive, wenn auch unter anderer Umgebung, unter anderen Verhältnissen, die hauptsächlichste Rolle zu spielen habe, leuchtet auf den ersten Blick ein. Die Wiederholung, das Zurückkommen auf

schon Dagewesenes — in allen seinen Formen als einfache Wiederholung oder Versetzung oder Nachahmung u. dergl. — bildet in der That den Haupthebel musikalischer Formbildung. Wenn nun schon im Kleinen, bei der Bildung der Motive, Gruppen, Sätze und Themen von der Wiederholung ein oft recht ausgiebiger Gebrauch gemacht wird, so erweist sie sich auch bei der Gestaltung im Grossen, bei der Bildung der grösseren Haupttheile einer Composition, als das natürlichste und dem Verständnis des Hörers entgegenkommendste Kunstmittel. Auch im Grossen hat es einen auf der Vergleichung beruhenden Sinn, auf früher Dagewesenes wieder zurückzukommen und etwaige an ihm vorgegangene Veränderungen im Sinne seiner Vervollkommnung zu bemerken und aufzufassen. Um aber wieder darauf zurückzukommen, muss man sich für eine Zeit von ihm entfernt, muss man einen anderen Vorstellungskreis durchlaufen haben, der das Bedürfnis nach dem früheren in seiner Integrität oder mit gewissen Modifikationen wieder wachruft. Dies ist der Sinn des Schemas A—B—A und darin die logische und ästhetische Herkunft der Liedform begründet. Schon in dem Bau der Fuge und in der Anlage der Suite glaubten wir auf das Durchleuchten einer gewissen Dreiteiligkeit aufmerksam machen zu können, wiewohl sie sich dort der Betrachtung nicht gerade aufdrängte. In einigen Sätzen der Suite, wie dem Menuett und der Gavotte, tritt sie schon deutlicher hervor, indem diese Stücke, wie bemerkt, gewöhnlich zwei Mal componirt wurden und nach dem zweiten Menuett (dem Trio) und der zweiten Gavotte (Musette) die erste wiederholt wurde. Auch die Sonate beruht, wie wir sehen werden, auf der dreiteiligen Form, obwohl bei ihr noch andere Faktoren formbestimmend mitwirken. Die Liedform ist, formell betrachtet, wesentlich Dreiteiligkeit und weiter nichts und in diesem Sinne der Kern aller musikalischen Formbildung.

In den kleinsten Verhältnissen gliedert sich die Liedform in zwei achttaktige Teile, deren zweiter in seiner ersten Hälfte etwas Neues (B), in der zweiten die teilweise Wiederholung des ersten Teiles (A) bringt:



Dabei kann der erste Teil in der Tonika verbleiben oder nach der Dominante moduliren, in welchem letzterem Falle die Wiederholung in die Tonika zurückmoduliren wird. An die Wiederholung schliesst sich wohl gelegentlich eine kleine Coda. Diese Form ist zu knapp, um als selbständiges Ganze häufiger Verwendung zu finden, doch findet sich unter den kleinen Stücken im Jugendalbum Rob. Schumanns eine ganze Anzahl von dieser Form, wobei nur der zweite Teil (das B—A), um den Stücken eine längere äussere Ausdehnung zu verschaffen, gewöhnlich wiederholt wird. Umsomehr

treffen wir sie in breiter ausgesponnenen Themen zu grösseren (namentlich langsamen) Sätzen und in Themen, die variirt werden sollen, angewandt. Als Beispiele seien angeführt das Thema des Adagios der Fmoll Sonate op. 2 von Beethoven, in welchem der erste Teil tonisch schliesst, und das Thema des zweiten Satzes der Gdur Sonate op. 14, das in seinem ersten Teile in die Dominante modulirt und am Schlusse eine Coda von 4 Takten aufweist.

Einigermassen erweitert erscheint die Liedform in der Taktgruppierung

A — B — A
8 Takte 4 Takte 8 Takte

wie in dem Stück: „Curiose Geschichte“ aus den „Kinderscenen“ R. Schumanns, wo ebenfalls das B — A wiederholt wird, oder in der Gruppierung

A — B — A
8 Takte 6 Takte 8 Takte

wie in Nr. 1 („Von fremden Ländern und Menschen“) desselben Werkes. In diesen beiden Erweiterungen treten die drei Teile A, B und wieder A in das Verhältniss der Symmetrie auch bez. der Taktzahl. Dasselbe ist der Fall bei den zahlreichen Stücken, die sich des Schemas

A — B — A
8 Takte 8 Takte 8 Takte

bedienen, obwohl hier häufig durch kleine Verlängerungen oder Beschneidungen besonders der Schlussperiode sowie auch durch kleine Vor- und Nachspiele die thatsächliche Symmetrie gestört erscheint. In Wirklichkeit wird man jene Verlängerungen und Verkürzungen *) eben auch als solche empfinden und als absichtsvolle Störungen der starren Symmetrie in Rechnung ziehen. Ein vollkommen symmetrisch gebautes Stück dieser Art ist z. B. Nr. 34 des Jugendalbums, mit dem Anfang:



ferner das Adagio der Es-dur Sonate op. 27 von Beethoven, welches sogar jeder Wiederholung entbehrt, allerdings dafür kein eigentlich selbständiger Satz, sondern mit dem nachfolgenden Finale zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden ist. Eine Verlängerung des Theiles B um zwei Takte enthält beispielsweise das „Ernteliedchen“ aus dem Jugendalbum und das Thema

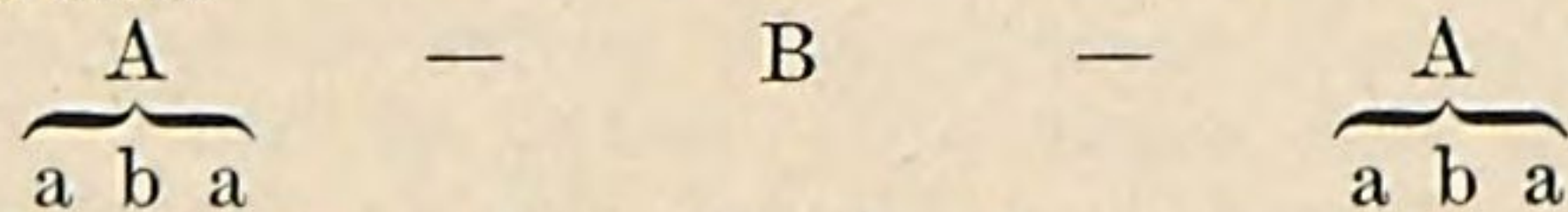
*) Sie kommen sogar schon in der oben genannten kürzesten Liedform vor. So hat das bekannte kleine Stück: „Fröhlicher Landmann“ aus dem Jugendalbum Schumanns die Verhältnisse 8 — 2 — 4 (das 2 — 4 wiederholt).

der Sonate op. 26 von Beethoven, eine Verkürzung des B um 2 Takte das Lied ohne Worte Nr. 9 in E-dur von Mendelssohn, eine Zusammenziehung der Wiederholung A in 4 Takte das Lied ohne Worte Nr. 4 in A-dur von Mendelssohn, eine Verkürzung des B um 4 Takte und gleichzeitige Verlängerung der Wiederholung A um ebensoviel das „Märlied“ aus dem Jugendalbum von Schumann, ein kleines Nachspiel das Lied o. W. Nr. 22 in Fdur von Mendelssohn, je ein Vor- und ein Nachspiel enthalten die beiden vorhin angeführten Lieder ohne Worte u. s. w.

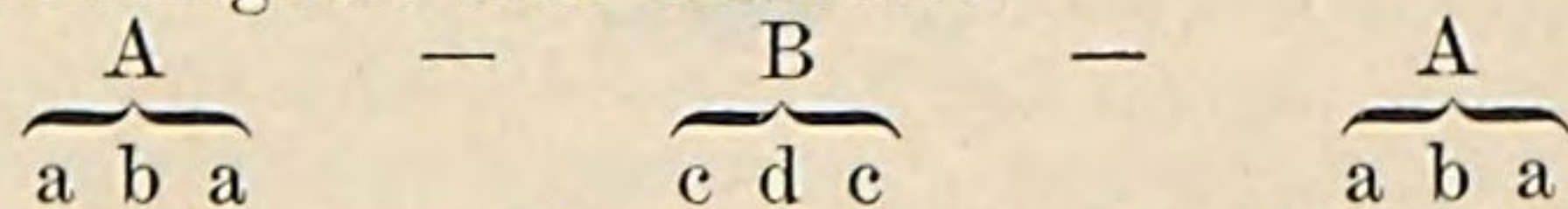
Alle diese Abweichungen von dem aufgestellten Schema, denen noch beliebig viele andere anzureihen wären — so können einzelne Teile auf die Länge von 12, es können sämtliche Teile auf die Länge von 16 Takten ausgedehnt werden u. dergl. — bedingen keine neuen Arten der Liedform, sondern sind nur Spielarten ein und derselben, die wir die kleine Liedform nennen wollen.

Nehmen nun aber die Massverhältnisse der einzelnen Teile eine solche Ausdehnung an, dass unsere Vorstellung eine genaue Vergleichung derselben nach der Taktzahl nicht mehr zu vollziehen vermag, sondern nur noch im Allgemeinen die Gegenüberstellung der Teile A und B, als zweier für sich bestehender Kreise musikalischer Gedanken, und die Wiederholung des A ins Bewusstsein treten, so bezeichnen wir das dergestalt angewachsene Formgebilde als die erweiterte Liedform.

Wir begegnen dieser Form zunächst bei einem grossen Teile der langsamen Sätze der Sonaten, wo sie dann häufig noch eine interessante Ausgestaltung nach der Richtung erfährt, dass der erste Teil (A), sowie auch seine Wiederholung, in der kleinen Liedform abgefasst ist, so dass der ganze Satz das folgende Schema aufweist:



Der Mittelsatz (B) besteht entweder in einer unbestimmt gegliederten, frei modulirenden Periodenfolge oder zerfällt auch seinerseits in eine der kleinen Liedform entsprechende dreiteilige Gliederung, so dass nun das Ganze als eine höhere Potenzirung formbildender Dreiteiligkeit sich darstellt:



An die Wiederholung schliesst sich in der Regel eine aus den Hauptmötiven des Satzes gebildete Coda von geringerer oder grösserer Ausdehnung.

Von der ersteren der beiden gekennzeichneten Arten erweiterter Liedform ist z. B. das Adagio der G-dur Sonate op. 31, von der letzteren das Andante der D-dur Sonate op. 28 von Beethoven. Beide Stücke mögen zugleich als Beleg für die weitere Bemerkung dienen, dass die Wiederholung des ersten Teils nicht notengetreu zu sein pflegt, sondern, besonders bei Beethoven, die mannig-

fachsten Varianten, Verzierungen und Zusätze, sei es in der Melodie oder in den Begleitungsfiguren oder sonst, zum Zwecke der Steigerung des Ausdrucks anzubringen sich befleissigt. Man prüfe nach allen diesen Gesichtspunkten, zugleich auch auf die Mannigfaltigkeiten des obwaltenden Modulationsganges hin, die langsamen Sätze der beiden Sonaten in Es-dur von Haydn (Litolffsche Ausgabe Nr. 3 und Nr. 9), der Sonate in C-dur von Mozart (Lit. Ausg. Nr. 2) der Klaviersonaten von Beethoven in Adur op. 2, Nr. 2 und D-dur op. 10, N. 3, der Sonate für Klavier und Violine in A-dur op. 12, Nr. 2 von Beethoven u. a.

Ausser in den langsamen Sonatensätzen tritt uns die erweiterte Liedform in mehr oder weniger ausgedehnten selbständigen Instrumentalstücken unter den verschiedensten Titelbezeichnungen entgegen, Bezeichnungen, die eben deshalb nicht auf den formellen Zuschnitt, sondern auf innere Charaktereigentümlichkeiten der betreffenden Compositionen hinzuweisen bestimmt sind. Die überwiegende Mehrzahl aller der unter den Namen Lieder ohne Worte, Nocturnes, Impromptus, Phantasiestücke, Capricen, Novelletten, Romanzen, Scherzi, Etuden u. dergl. bekannten Klavierstücke von Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn u. a. stellt sich uns in dem Gewande der erweiterten Liedform dar, und es bedarf hier wohl kaum der Hinweisung auf bestimmte Beispiele und ihrer näheren Analysirung.





V.

Die Variationenform.

Ein Thema variiren (verändern) heisst: es dergestalt umbilden, dass es zu etwas Neuem wird, ohne doch aufzuhören, seinem innersten Kerne nach erkennbar zu bleiben. Die so entstandenen Neubildungen heissen Variationen. In den Variationen soll demnach das Thema in immer neuen Gewandungen und Verkleidungen, mit wechselnder Miene, in veränderter Stellung und Beleuchtung dem Hörer entgentreten, ohne doch seine Identität zu verläugnen, ohne den Hörer über sich, als den gemeinsamen Quell aller der Veränderungen, im Unklaren zu lassen. Zur Erreichung dieses Zieles erhebt sich für die Anlage von Variationen die Hauptforderung, bei allen vorzunehmenden Veränderungen stets wenigstens Einen durchgehenden Zug des Themas unangetastet zu lassen, um ihn als sicheres Mittel der Wiedererkennung desselben in seinen mannigfachen Metamorphosen dem Hörer an die Hand zu geben. Die ältere Zeit war in diesem Punkte vorsichtiger als die Neuzeit und begnügte sich in der Regel mit der Veränderung des Themas in irgend Einer Beziehung (meist nach der rhythmischen Seite hin) unter ängstlicher Festhaltung aller seiner übrigen Züge, während man heute das Thema von Grund aus und in allen seinen Elementen umbildet und gewissermassen neu producirt unter Aufrechterhaltung nur weniger auf seine Identität hinweisender Andeutungen. Diese veränderte Auffassung berechtigt uns geradezu, zwei verschiedene Arten der Variationenform festzustellen, von denen wir die eine als die ältere, die andere als die neuere bezeichnen wollen.

Die Anfänge der älteren Variationenform dürfte man wohl in den Doubles der Suiten zu suchen haben, in denen es sich lediglich um eine Verbrämung hauptsächlich der melodieführenden Stimme eines gegebenen Satzes handelte. Hier bleiben Tonart, Taktart, Tempo, Harmonie und Modulation völlig unverändert und der melodische Gang des Themas lässt sich aus den Veränderungen mit leichter Mühe wieder reconstruiren. Dergleichen Varianten

findet man z. B. bei J. S. Bach in den Doubles der 2. Courante der ersten Englischen Suite, in den Agréments der Sarabanden der zweiten und dritten Englischen Suite u. a. a. O. Ein wirkliches, sehr umfangreiches Variationenwerk giebt Bach in seiner „Aria mit 30 Veränderungen“ in G-dur (den sogenannten Goldberg'schen Variationen). In diesem für die ganze Epoche typischen Werke zeigt sich die Variationenform bereits in wesentlich freierer Anwendung. Die Taktart unterliegt einem ungewöhnlich häufigen Wechsel, auch das Tempo, obwohl von Bach nicht vorgeschrieben, muss man sich in der verschiedenfältigsten Weise modificirt denken. Im Uebrigen aber ist das treibende Prinzip, nach welchem die sehr mannigfaltigen Veränderungen aufgebaut sind, lediglich das contrapunktische. Wir finden Canons in sämtlichen Intervallen der Tonleiter, eine Fughette, ein Quodlibet, alles Gebilde von wesentlich, ja fast ausschliesslich contrapunktischer Eigenart. Auch hätte die Zahl der Variationen noch grösser oder auch geringer sein können, als sie in Wirklichkeit ist, ohne dem Werte des Stückes im Ganzen irgend etwas hinzuzusetzen oder ihm Abbruch zu thun. Eine Disposition des Ganzen vermittelt einer irgendwie hervortretenden bedeutsamen Gruppierung seiner Teile ist nirgends zu erkennen, ein Abschluss durch ein freies Finale nicht vorhanden, die Aneinanderreihung der Variationen daher nur eine äusserliche, die bei jedem Punkte hätte abgebrochen werden können. Aehnlich, jedoch ohne die contrapunktische Vielseitigkeit der 30 Veränderungen Bachs, sind die Variationen Händels angelegt. Auch bei Haydn und Mozart und in einem Teile der Variationen Beethovens finden wir den Standpunkt der älteren Variationenform grundsätzlich noch nicht verlassen, obwohl hier der an eine bestimmte Stimmenzahl gebundene Stil aufgegeben und an die Stelle des früheren Contrapunktes die freie Melodik getreten ist. Dass hierdurch auch den Veränderungen als solchen eine grössere Freiheit und Vielseitigkeit erwachsen musste, wenn auch nur in rhythmischer und melodischer Beziehung, liegt auf der Hand. Als einen wesentlicheren Fortschritt möchte ich es jedoch erkennen, dass sowohl Haydn (in seinen F-moll Variationen), als auch Mozart häufig und namentlich Beethoven in vielen seiner noch dem alten Standpunkt angehörigen Variationenwerke die letzte Veränderung durch Anhängung einer Coda zu einem freien Finale erweitert, in welchem das ganze Stück seinen entweder beruhigenden oder glanzvoll ausklingenden Abschluss findet. (Bisweilen lassen die Componisten am Schluss — mit schöner Wirkung — das Thema noch einmal in seiner unveränderten Gestalt erklingen, den Ursprung der Variationen noch ein letztes Mal, wie aus der Ferne, an dem Ohr vorüberführend). Hierdurch erst erscheinen die verschiedenen Variationen zu einem vielgliedrigen Ganzen zusammengefasst und das Werk in einen es bestimmt abgrenzenden Rahmen gebracht. Und hiermit gelangen wir zu dem eigentlichen Kernpunkt der neueren Variationenform.

Seit dem Vorgange L. van Beethovens sind die Variationen

von dem Standpunkt einer wenn auch kunst- und geistreichen Spielerei auf den Rang einer organischen Kunstform erhoben worden. Die Variationen sollen jetzt nicht mehr eine nach Belieben auszudehnende und abzubrechende Sammlung melodischer und rhythmischer Veränderungen und contrapunktischer Bearbeitungen eines Themas darstellen, sondern das letztere bezeichnet nur den thematischen Ausgangspunkt eines grösseren, zusammenhängenden Kunstwerks, in welchem der ganze musikalische Ausdrucksgehalt des Themas in Form von kleinen, frei erfundenen, aber in stetem festem Hinblick auf das Thema ausgebildeten Phantasiestücken blosgelegt werden soll. Zu diesem Zwecke genügen die leichten Veränderungen des Themas, auf die sich die frühere Zeit beschränkte, nicht mehr, es muss tiefer in seinen Organismus eingedrungen und jeder Teil, jedes Glied, jede Seite desselben auf ihren Charakter und ihre Bedeutung geprüft und zu der ihr möglichen Wirkungsfähigkeit ausgenutzt werden. Rhythmus, Melodie, Harmonie, Takt, Tempo, Tonart, Modulation, Dynamik, Instrumentation, Vortragsweise, alles dies muss hierbei abwechselnd den mannigfachsten Modifikationen und andersartigen Combinationen unterliegen, um den Ausdrucksgehalt des Themas in umfassender und erschöpfender Weise zur Darstellung zu bringen. Aber hiermit nicht genug soll auch die Aufeinanderfolge der verschiedenen Variationen nicht mehr der Willkür und dem Zufall unterworfen sein, sondern es sollen hierbei bestimmte Prinzipien, wie der logischen Zusammengehörigkeit, des Contrastes, der Steigerung und des Nachlassens deutlich zu erkennen sein. An dem Faden solcher Gestaltungsmethoden werden dann Gruppen zusammengehöriger Variationen entstehen, die Gruppen werden wieder einen Zusammenhang nach einem höheren Gesichtspunkte unter sich zur Anschauung bringen, in dem Aufbau der ganzen Form wird ein bestimmter Pulsschlag der Bewegung platzgreifen, der in beständigem, sich steigerndem Heben und Senken die latente Energie des Themas in organisches Leben umsetzt. Die ganze Reihe der Variationen mündet schliesslich in ein, bisweilen durch ein Fugato eingeleitetes, Finale aus, welches, auf dem Grunde der in dem Thema gegebenen Motive, aber in freier, von dem bisherigen Zwange der Variationen losgebundener Form und in wohlthuendem längeren Zuge, den durch das Thema ins Leben gerufenen Tonorganismus seinem Abschlusse entgegenführt.

So etwa tritt uns das Idealbild der neueren Variationenform entgegen. Dass dasselbe nicht in jedem neueren Variationenwerk in allen seinen Zügen mit gleicher Vollkommenheit verwirklicht erscheint, liegt an der Verschiedenheit des Charakters und der Ausgiebigkeit der zu Grunde gelegten Themen. Je nachdem ein Thema überhaupt zu vielen Variationen herausfordert oder sein Gehalt in verhältnismässig wenigen Bearbeitungen zu erschöpfen ist, je nachdem es mehr zu rhythmischen oder mehr zu melodischen, harmonischen oder anderen Veränderungen hinneigt, je nachdem es den Gehalt zu starken Steigerungen oder zu einem

längeren, frei zu entwickelnden Finale in sich trägt oder mehreren dieser Bedingungen zugleich genügt, wird es auf die Art des ganzen Aufbaus der Form bestimmend einwirken und ihm, in grösserer oder geringerer Annäherung an das vorhin beschriebene Idealbild, ein individuelles Gepräge verleihn. Und so kann heute jedem Variationenwerke als Ganzem ein bestimmter Charakter zugesprochen werden, der, im Thema wurzelnd, durch die verschiedenen Variationen hindurch zur allmählichen Entfaltung und umfassenden Darstellung gelangt.

Als die schönsten Muster neuerer Variationenwerke, in deren jedem man die charakteristischen Seiten dieser Form in mehr oder weniger zahlreicher Vereinigung antreffen und bewundern kann, nenne ich hier am Schlusse die Variationen in F-dur op. 34, in Es-dur op. 35 (über ein Thema der Eroica), in C-dur op. 120 (über einen Walzer von A. Diabelli) und die 32 Variationen in C-moll von Beethoven, die *Variations sérieuses* von Mendelssohn und die Sinfonischen Etüden von R. Schumann. Aber noch viele andere Werke — es sei nur an die reizenden Variationen op. 12 von Chopin erinnert — würden zur Bekräftigung der obigen Ausführungen mit Erfolg herangezogen werden können.





VI.

Die Sonatenform.

Die Sonate, wie die Suite aus einem Cyklus mehrerer selbstständiger Sätze bestehend, ist unstreitig die zugleich vielseitigste, complicirteste, organischste und deshalb wertvollste aller musikalischen Formen. Sie übt deshalb auch seit ihrem Entstehen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (die älteren, als Sonaten bezeichneten Instrumentalstücke haben mit der von uns zu besprechenden Form nur den Namen gemein) bis auf den heutigen Tag eine fast unumschränkte Herrschaft aus und wird, wie es scheint, noch auf lange hinaus die vornehmste Trägerin musikalischer Ausdrucksweise bleiben. Welche Eigenschaften der Sonate sind es nun, vermöge deren ihr dieses Uebergewicht über alle übrigen Formen erwachsen musste? Mit Einem Worte ausgedrückt: ihre Eigentümlichkeit, alle übrigen Formen gewissermassen in sich aufgenommen und deren Besonderheiten in vertiefterer Ausbildung als Mittel zu ihren umfassenderen Zwecken benutzt zu haben. Die Mehrsätzigkeit teilt die Sonate mit der Suite und dem ihr ähnlichen Divertimento. War aber dort die Zahl der Sätze eine unbestimmte und willkürliche, fehlte auch mit dem Wechsel der Tonarten der durch deren Verwandtschaftsverhältnis bedingte Zusammenhang der Sätze, so schränkt die Sonate in ihrer normalen Gestalt die Zahl derselben auf drei ein, von denen die beiden äusseren in der Haupttonart stehen, der Mittelsatz dagegen in einer nahe verwandten Tonart.*) Da ausserdem das Tempo der Ecksätze lebhaft, das des Mittelsatzes langsam zu sein pflegt (der erste und der letzte Satz schwanken im Allgemeinen zwischen Allegro moderato, Allegro und Presto, der zweite zwischen Largo, Adagio und Andante), so

*) Der Umstand, dass die Sätze der Suite alle in derselben Tonart stehen, lässt dieselben coordinirt erscheinen und verhindert die Auffassung der Suite als eines organischen, auf gegenseitigem Bedingen der einzelnen Teile beruhenden Ganzen. In der Sonate dagegen erscheint der langsame Mittelsatz seiner Tonart zufolge als den beiden Ecksätzen subordinirt.

stellt sich uns die Sonate, von aussen betrachtet, als eine Art Suite dar, modificirt durch die Eigenart der Liedform. Sowohl in dem Tonarten- wie in dem Tempoverhältnis der Sätze zeigt sich das A—B—A der Liedform zu entschiedener, den Charakter der Form wesentlich mitbestimmender Geltung gebracht. Aber nicht blos in dem Zusammenhang der Sätze untereinander, sondern auch — und ganz besonders — innerhalb des ersten, dessen Bau im Besonderen man mit dem Ausdruck Sonatenform bezeichnet, spielt die Dreiteiligkeit der Liedform die Rolle des eigentlich formbildenden Prinzips, so dass die Sonatenform in mehrfachem Betracht geradezu als eine freie Erweiterung und zugleich, wie sich zeigen wird, wesentliche Vertiefung jener „Form der Formen“ aufgefasst werden kann.

Bildet sonach die Suite den Vorläufer der Sonate als mehrsätzigen Kunstwerks, die Dreiteiligkeit der Liedform den eigentlichen Grundpfeiler ihres inneren Baues, so tragen auch die übrigen besprochenen Kunstformen — die Fuge, die Variationen, die kleine und die erweiterte Liedform als selbständige Gebilde, ja sogar einige Sätze der Suite — jede an ihrem Teile zur Vollendung des Gesamtbaues der Sonate bei, wie sich aus dem Nachfolgenden ergeben wird.

Die normale Form der Sonate ist, wie gesagt, die Dreisätzigkeit. Sonaten von zwei Sätzen, wie sie in verhältnismässig geringer Zahl bei Haydn, ganz vereinzelt bei Mozart und Beethoven vorkommen, können als Ausnahmen unberücksichtigt bleiben, bieten übrigens der Betrachtung auch keine neuen Gesichtspunkte dar. Dagegen hat Beethoven in einem grossen Teile seiner Sonaten die Zahl der Sätze auf vier erhöht, indem er zwischen die beiden letzten, seltener zwischen die beiden ersten das Scherzo einschaltete, eine freie Fortbildung des alten Menuetts, wie es schon Haydn und Mozart in ihren Sinfonien an der gleichen Stelle verwandt hatten. So wenig wir daher dem Scherzo (oder dem Menuett) das Bürgerrecht im Haushalte der Sonate versagen können — obwohl auch bei Beethoven die Zahl der dreisätzigen Sonaten grösser ist als die der viersätzigen — so will es uns doch immer nur als ein Hinzugefügtes erscheinen, als eine Bereicherung der Ausdrucksmittel der Sonate zwar, die wir, wo sie vorhanden, keinesfalls missen möchten, die aber die prinzipielle Dreiteiligkeit der Sonate zu alteriren nicht im Stande ist. *)

Wenden wir uns nach diesen allgemeineren Betrachtungen dem Bau der einzelnen Sätze selbst zu.

Der erste Sonatensatz (das Allegro).

Seine Form im Besonderen ist es — darauf sei hier nochmals hingewiesen — die man unter der Bezeichnung „Sonatenform“

*) Von den 35 Sonaten J. Haydns (der Litolfischen Ausgabe) sind 8 zweisätzig, 52 dreisätzig, eine viersätzig; von den 18 Sonaten Mozarts 1 zweisätzig, 17 dreisätzig. während bei Beethoven 5 zweisätzigen 15 dreisätzigen und 12 viersätzigen gegenüberstehen.

versteht. Das hauptsächlich Kennzeichnende derselben, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Formen, die Doppelfuge ausgenommen, besteht darin, dass ihr zwei nahezu gleichberechtigte Themen zu Grunde liegen, aus deren meist gegensätzlichen Einzelcharakteren und ihrer gegenseitigen Beeinflussung das gesamte Entwicklungsbild der Sonate hervorgeht. In einem Ersten Teile — so stellt sich uns in grossen Umrissen der Gang der Entwicklung dar — werden die beiden Themen einfach nacheinander auf- und als Grundlage der nachfolgenden Durchführungen hingestellt, ohne dass zunächst weitere aus ihrem gegensätzlichen Verhältniss hervorgehende Verwickelungen angestrebt würden. Dieser Teil — die Exposition der Sonate — wird in der Regel wiederholt, was im Hinblick auf seine Bedeutung als thematische Grundlage der ganzen Form durchaus angemessen erscheint. Der nun folgende Zweite Teil — die Durchführung genannt — bildet den Schauplatz der thematischen Ausführungen und Verwickelungen und an ihn schliesst sich ein Dritter Teil, die sogenannte Wiederholung (Repetition), in welcher der Inhalt des Ersten mit gewissen Modifikationen wiederkehrt und der ganze Satz zum Abschluss gelangt. Der Zweite und der Dritte Teil werden nicht wiederholt.

Treten wir nun der inneren Einrichtung der einzelnen Teile und zwar unter Anlehnung an ein bestimmtes Musterbeispiel — wir wählen dazu den ersten Satz der bekannten Sonate in G-dur op. 14 von Beethoven — näher.

1. Der Erste Teil. Er beginnt, von den seltenen Fällen einer kurzen Einleitung abgesehen, mit dem Ersten Thema, einer gewöhnlich achttaktigen, häufig auch längeren Periode, die, kleine Ausweichungen ungerechnet, sich in der Tonika bewegt und auch tonisch schliesst. In unserem Falle:

41. 



Bisweilen, wie z. B. in der Sonate in D-dur op. 28 von Beethoven, wird die thematische Periode, wenn auch in etwas veränderter äusserer Fassung, sogleich noch einmal wiederholt; in der G-dur Sonate op. 31 Nr. 1 erfolgt diese Wiederholung sogar in der Transposition nach der grossen Untersekunde, was, selbst bei Beethoven, nicht gerade häufig ist. An das Erste Thema schliesst sich entweder eine in der Tonika und im Charakter des Themas verbleibende Fortspinnung des thematischen Gedankens, die sich allmählich zum Uebergang in das Zweite Thema gestaltet, oder dieser Uebergang tritt unvermittelt auf, gewissermassen einen neuen Faden von aussen her in das Gewebe einschlagend. Welches Ziel dieser Uebergang anzustreben habe, wird uns sogleich klar sein, wenn wir 1) erfahren haben, dass das Zweite Thema, um auch tonartlich einen Gegensatz zum Ersten zu bilden, in der Tonart der Dominante stehen muss (bei Sonaten in Moll tritt an an die Stelle der Dominante die Paralleltonart, seltener die Molltonart der Dominante) und 2) uns vergegenwärtigen, dass die Einführung einer neuen Tonart am naturgemässesten mit Hülfe ihres Dominantdreiklangs oder Dominantseptimenakkordes erfolgt. Diesen beiden Voraussetzungen entsprechend muss der Uebergang auf die Dominante der Dominante oder die sogenannte Wechseldominante (in Moll auf die Dominante der Paralleltonart) als seinen Zielpunkt lossteuern, um auf dieser dem Zweiten Thema gewissermassen den Eingang in den Sonatenbau zu erschliessen. Dieser Zielpunkt des Uebergangs nimmt für den harmonischen Zusammenhang der ganzen Sonatenform eine so hervorragende Stellung ein, dass er durch einen kleinen Orgelpunkt bedeutungsvoll markiert zu werden pflegt. Die als Beispiel herangezogene Sonate gehört zu denen, die einen allmählich aus der Fortspinnung des Ersten Themas sich entwickelnden Uebergang besitzen. Die die eigentliche Modulation bewirkenden Takte desselben bis zum Zielpunkt (A) sind die folgenden:



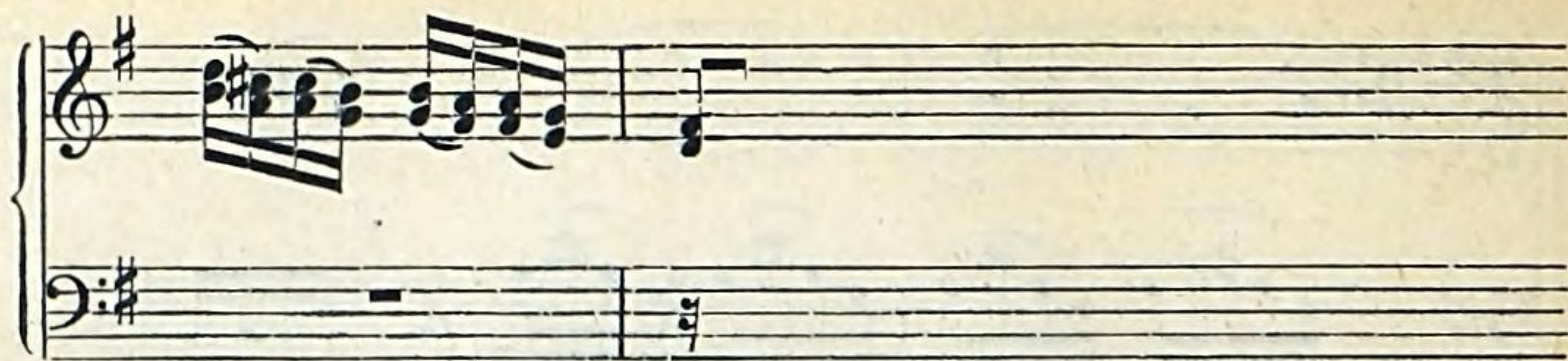


an die sich ein Orgelpunkt von 7 Takten auf dem Tone A anschliesst.

Einen unvermittelten Uebergang zeigt die C-moll Sonate op. 10 von Beethoven, in der nach dem vollkommen zum Abschluss gelangten Vortrag des Ersten Themas und seiner Fortspinnung der nach einem Takt Pause frei einsetzende Ton Es eine Modulation eröffnet, die nach 16 Takten die Dominante B der Paralleltonart erreicht und auf dieser einen Orgelpunkt von 8 Takten bildet.

Das Zweite Thema, in das der Uebergang hinüberführt, steht, wie erwähnt, sowohl seinem Charakter wie seiner Tonart nach in einem gegensätzlichen Verhältniss zum Ersten, so zwar, dass dieses im Allgemeinen Kraft und hinausdrängendes Leben atmet, daher vorwiegend rhythmisch charakteristisch ist, jenes vermöge der Bogenlinien schön geschwungener Melodieführung mehr als ein Sinnbild der Ruhe und Anmut dasteht. Dass das Verhältniss im Allgemeinen sich in der angegebenen Weise darstellt, schliesst nicht aus, dass es bisweilen auch umgekehrt sein oder dass der Gegensatz der beiden Themen sich wohl auch einmal nur in der Tonart oder in gewissen zu Grunde gelegten rhythmischen oder melodischen, im Charakter auf Aehnliches hinauslaufenden Motiven aussprechen kann. Das Letztere liesse sich vielleicht von den Themen der G-dur Sonate aussagen, deren zweites also lautet:





während die der vorhin angeführten C-moll Sonate dem oben gekennzeichneten charakteristischen Gegensatz auf's Genaueste entsprechen.

Auch das Zweite Thema — eine achttaktige oder längere Periode — pflegt eine Zeit lang, im Rahmen der Dominant- (oder Parallel-) Tonart fortgesponnen zu werden. Die Ruhe und Getragenheit, die es charakterisirte, wird jedoch dabei zu Gunsten einer drängenderen, emportreibenden Bewegung wieder aufgegeben, die Tendenz der ganzen Satzentwicklung gestaltet sich allmählich wieder aufsteigend, einem Höhepunkt zustrebend, um nach Erreichung desselben in schnellerer Zeit, als sie ihn erklimmen, wieder in einen Zustand ruhiger Gleichmässigkeit hinabzusinken. Man sehe in unserem Beispiel die auf das Zweite Thema folgenden 14 Takte. Diesen Zustand der Ruhe, des Angelangtseins am Ziele, eine kurze Zeit hindurch zu befestigen, um den ganzen Teil darin ausklingen zu lassen, ist die Bestimmung der stets in der Tonart des Zweiten Themas verbleibenden Schlussgruppe:

44.

p dolce

mit der der Erste Teil sein Ende erreicht. Bisweilen erfüllt die Schlussgruppe zugleich noch die Nebenbestimmung, durch reminis-

cenartige Anklänge an das Erste Thema die Wiederholung des ganzen Teils vorzubereiten. So z. B. in der E-dur Sonate op. 14 von Beethoven, wo die Schlussgruppe:



eine unverkennbare Anspielung auf das Thema:



enthält. Manchmal schliessen sich an die beruhigende Schlussgruppe noch einige, die Tonstärke und den Rhythmus neu belebende Takte an, die dann offenbar dazu bestimmt sind, dem ganzen Teil einen glanzvollen äusseren Abschluss zu verleihen, so in der B-dur Sonate op. 22 von Beethoven.

2. Die Durchführung. Ihr oben schon angedeuteter Zweck besteht darin, auf dem Grunde des motivischen Stoffes des Ersten Teils eine Reihe neuer thematischer und contrapunktischer Gestaltungen aufzubauen, die trotz ihrem bunten Wechsel ein in seinen Teilen ungezwungen zusammenhängendes Ganze bilden und geeignet sein sollen, die Gehaltsfülle und Ausgiebigkeit der Themen in umfassender Weise klar zu legen. Dass dies, bei der Verschiedenheit der thematischen Ausgangspunkte, am besten nur dann gelingen kann, wenn dem Componisten bezüglich der allgemeinen Anlage der Durchführung, der Längenverhältnisse ihrer Teile, der Benutzung der Motive, des Modulationsganges u.s.w. völlige Freiheit zu Gebote steht, ist von vornherein abzusehen. In der That lassen sich für die Einrichtung einer Durchführung bestimmtere Normen nicht aufstellen, mit Ausnahme vielleicht des Einen Punktes, dass sie, um in natürlicher Weise in die Repetition hinüberzuführen, auf der Dominante der Haupttonart enden muss. Vergleicht man jedoch die Durchführungen in den Sonaten namentlich Haydns, Mozarts und Beethovens, so wird man eine Anzahl übereinstimmender Züge bemerken, die sich in ihrer compositions-

technischen Bedeutung zwar nicht zu zwingenden Regeln zuspitzen lassen, aber doch, als die Ausflüsse natürlichen musikalischen Denkens, eine gewisse allgemeinere vorbildliche Bedeutung erlangt haben. So wird z. B. der Anfang der Durchführung selten mit einem neuen Motiv bewerkstelligt, sondern in der Regel mit dem Ersten Thema, wenn auch nicht in derselben Tonart, häufig in Moll, wenn jenes in Dur (s. das vorliegende Beispiel) oder in Dur, wenn jenes in Moll stand (s. die C-moll Sonate op. 10). In den Suiten fangen die Zweiten Teile der einzelnen Sätze fast ausnahmslos mit dem Anfangsthema in der Dominante bzw. der Paralleltonart an. Dieser Gebrauch hat sich in der ersten Zeit auch in die Sonatenform hinein fortgepflanzt. Bei Ph. Em. Bach und Dom. Scarlatti ist er noch fast die Regel, während er bei Haydn und Mozart anfängt, seltener zu werden und bei Beethoven nur ganz vereinzelt vorkommt. Beethoven pflegt die Durchführung auch häufig an das Schlussmotiv des Ersten Teils anzuknüpfen, wie z. B. in der F-dur Sonate op. 10, wo die scheinbar ganz bedeutungslosen drei Schläge am Ende des Ersten Teils den hauptsächlichsten motivischen Stoff der Durchführung abgeben. Das Zweite Thema wird in der Durchführung von den Klassikern ungleich weniger ausgebeutet, als das Erste, vielleicht, weil es seiner mehr melodischen als rhythmischen Eigenart wegen dazu weniger ausgiebig erscheint. In seiner vollen Länge, wie z. B. in der Appassionata von Beethoven, findet es sich nur selten in der Durchführung wieder, häufiger wird es, wie in unserem Beispiel, stückweise, in seinen prägnantesten Motiven, verwandt, sehr häufig zeigen die Durchführungen keine Spur davon. Auch das Erste Thema bestreitet oft nur mit einem oder zwei Taktmotiven die Hauptkosten der Durchführung, wie z. B. in der Sonate in C-dur op. 53 von Beethoven, oder es wird zwar anfänglich in seiner ganzen Länge verwandt, schrumpft aber später auf die Hälfte, diese wieder auf die Hälfte u. s. f. zusammen, bis vielleicht nur noch ein eintaktiges Motiv übrig bleibt, mit dem nun in gesteigerter Intensität die Durchführung weiter geführt und auf ihren Höhepunkt getrieben wird. Ein genau so, wie hier beschrieben, verlaufendes Beispiel gewährt die Sonate in D-dur op. 28 von Beethoven. Am Schlusse der Durchführung, der in der Regel durch einen längeren Orgelpunkt auf der Dominante die Sehnsucht nach der Tonika so recht stark zu machen sich bestrebt, tauchen häufig vorahnende Anklänge an das Erste Thema auf:

46.

pp



bis mit dem Eintritt der Repetition dieses selbst in der Tonika wieder voll in die Erscheinung tritt, alles Sehnen mit Einem Male beschwichtigend. Manchmal, wie in der *Appassionata* Beethovens und in vielen grösseren, in Sonatenform geschriebenen Stücken besonders Mendelssohns, dauert der Orgelpunkt auf der Dominante noch eine Strecke in die Repetition hinein fort, wodurch sich dann der Uebergang in fast unmerklicher Weise vollzieht. Für alle diese mehr conventionellen als auf zwingenden Gründen beruhenden formellen Eigentümlichkeiten der Durchführung, deren Zahl unschwer noch vergrössert werden könnte, wird es leicht sein, in den Werken der klassischen Meister bestätigende Beispiele aufzufinden.

3. Die Wiederholung (Repetition) des Ersten Teils vollendet den ganzen Sonatenbau im Sinne der dreiteiligen Liedform, die aber hier, wie sich nun gezeigt hat, dadurch wesentlich vertieft erscheint, dass der Mittelsatz nicht etwas ganz Neues, allenfalls Charakterverwandtes, zu Gehör bringt, sondern mit dem Ersten Teile und seiner Wiederholung in direkter organischer Verbindung steht. Die Wiederholung soll die Themen des Satzes nach, ich möchte sagen, überstandener Durchführung noch einmal in ihrer Integrität vorführen und ihre erneute Betrachtung wird sie dem Hörer jetzt, im Lichte ihrer früher ungeahnten, durch die Durchführung offenbarten Gehaltsfülle, in einer veränderten tieferen Bedeutung erscheinen lassen und ihre ästhetische Existenzberechtigung in seinen Augen erst fest begründen.

Der tonartliche Gegensatz der beiden Themen, der früher zu dem Zwecke, die Entwicklung als eine aufsteigende erscheinen zu lassen, geboten war, ist jetzt geschlichtet, das Zweite Thema tritt, wie das Erste, in der Tonika auf (der Uebergang in dasselbe endet daher auf der Dominante), die Fortspinnung des Zweiten Themas und die Schlussgruppe erscheinen gleichfalls in der Tonika. Aber hierin sind die Verschiedenheiten des Dritten und des Ersten Teils nicht beschlossen, wenigstens nicht in den Sonaten L. van Beethovens, die wir nun einmal als das Ideal der Gattung betrachten. Die Wiederholung giebt hier den Inhalt des Ersten Teils gewöhnlich in gedrängterer, conciserer Form und mit gesteigertem Ausdruck wieder: manche Partien erscheinen verkürzt, wenn sie nicht gänzlich weggelassen sind, die Verbindungsfäden straffer angezogen, die melodischen Wendungen dagegen oft ein wenig verbreitert (vergl. die Schlussgruppen des Ersten Teils

und der Wiederholung unserer Sonate), ausdrucksvoller verziert, die Begleitungen reicher, harmonisch vertieft u. s. w. – Gewissermassen als Ersatz für die dadurch, bei allerdings gesteigertem inneren Ausdruck, bewirkte Verkürzung des ganzen Teils wird an die Schlussgruppe eine Coda angehängt, in der der Satz an dem nochmals aufgegriffenen Faden der Hauptthemen und auf dem Wege gelegentlich weit abführender Modulationen oft eine neue, der Durchführung ähnliche Entfaltung und unter Umständen einen letzten grossartigen Aufschwung nimmt. Wenn in der uns vorliegenden Sonate ihres anspruchsloseren Inhaltes wegen eine ausgedehntere Coda nicht am Platze erschien (sie beträgt hier nur 13 Takte) so betrachte man dagegen die Sonaten op. 2, Nr. 3, op. 53, op. 57 u. a., um die Bedeutung dieses krönenden Aufbaus zu ermessen, mit dessen Hinzufügung Beethoven die frühere Sonatenform in ungeahnter Weise bereichert und der letzten Vollendung zugeführt hat.

Fassen wir das Gesagte noch einmal übersichtlich zusammen, so ergibt sich uns bez. der Anordnung der Themen und des Modulationsganges folgendes Bild der

S o n a t e n f o r m.

1. Teil.

1. Thema: Tonika	Freie Fortspinnung und Uebergang zum 2. Thema, endigend auf der Wechseldominante bzw. (in Moll) Dominante der Paralleltonart.	2. Thema: Dominante bzw. Paralleltonart.	Fortspinnung desselben und Schlussgruppe: Dominante bzw. Paralleltonart.
-------------------------	---	---	---

2. Teil (Durchführung).

Freie Verarbeitung des thematischen Stoffes des ersten Teiles:

Freier Modulationsgang, endigend auf der Dominante.

3. Teil (Wiederholung).

1. Thema: Tonika	Fortspinnung u. Uebergang zum 2. Thema, endigend auf der Dominante.	2. Thema: Tonika	Fortspinnung und Schlussgruppe: Tonika	Coda.
-------------------------	---	-------------------------	---	-------

Auf einige vorkommende Abweichungen von den angegebenen Normen soll nur kurz hingewiesen werden. So finden sich unter den Beethoven'schen Sonaten zwei (op. 31. Nr. 1 und op. 53), deren Zweites Thema in der Tonart der Oberterz (vierten Oberquinte), eine (op. 106), in der es in der Tonart der Unterterz (dritten Oberquinte) steht. Diese durch die weitere Entfernung von der Tonika gewonnenen abweichenden tonartlichen Standpunkte der Zweiten Themen werden dann folgerichtig auch beibehalten und die Teile in den betreffenden Tonarten zu Ende geführt. Bei der Wiederholung tritt in den beiden ersteren Fällen das Zweite Thema zuerst in die höhere Quarte transponirt auf (ganz analog dem normalen Verhältnis von Dominante zur Tonika), um gleich darauf nach einer kurzen Modulation in der Tonika wiederholt zu werden. In der B-dur Sonate op. 106 erscheint es bei der Wiederholung direkt in der Tonika.

Eine weitere Abnormität ist das Vorkommen dreier Themen im Ersten Teile, wie z. B. in der C-dur Sonate op. 2 Nr. 3, der D-dur Sonate op. 10 Nr. 3, der B-dur Sonate op. 22 und einigen anderen. In solchen Fällen wird sich aber leicht das eigentliche Zweite Thema (gewöhnlich an der entschiedeneren Ausprägung der Dominanttonart) als solches erkennen lassen, während das andere die Rolle eines unerheblicheren Seiten- oder Nebengedankens nicht wird verläugnen können.

Dass die Ersten Sätze der Sonaten bisweilen auch in Liedform abgefasst sind, wie in den beiden Sonaten op. 27 von Beethoven oder in Variationenform, wie in desselben Komponisten op. 26, giebt zu weiteren Bemerkungen keine Veranlassung.

Der zweite Sonatensatz (das Adagio).

Er steht sowohl bezüglich des Tempos, wie der Tonart und des allgemeinen Charakters in entschieden ausgesprochenem Gegensatze zum Allegro. Für die Wahl seiner Tonart lässt sich den Werken der Klassiker eine bestimmte Norm nicht entnehmen. In den Sonaten der vor Beethoven'schen Meister stehen die Zweiten Sätze gewöhnlich in der Unterdominante, die, als eine der nächstverwandten Tonarten auch insofern hervorragend geeignet erscheint, als die Tonika zu ihr im Dominantverhältnis steht, der ganze Zweite Satz daher bei dieser Anordnung durch den Ersten tonartlich wohl vorbereitet erscheint.*) Auch bei Beethoven überwiegt weitaus die Unterdominante, in Moll die Durtonart der grossen Unterterz, obwohl wir hier vielfach auch andere Tonarten, wie die der grossen Oberterz, der kleinen Unterterz, die Paralleltonart, die gleichnamige Dur- bzw. Molltonart vertreten finden. Immer wird aber ein mehr oder weniger nahes Verwandtschaftsverhältnis zwischen den Tonarten der beiden Sätze nachzuweisen sein.

*) Aus demselben Grunde stehen auch die Opernouverturen (oder schliessen wenigstens) mit Vorliebe in der Dominante der Tonart der ersten Scene, wie z. B. im Don Juan, Figaro, Fidelio, in den Lustigen Weibern u. a.

Bezüglich der Form begegnen wir im Zweiten Sonatensatze keiner neuen Gestaltung. Bald bedient er sich der kleinen oder der erweiterten Liedform — wie in den Sonaten von Beethoven in G-dur op. 79, A-dur, op. 2, Nr. 2, D-dur op. 28 u. a. — bald besteht er aus einem Thema mit Variationen — wie in den Sonaten in G-dur op. 14, Nr. 2 und F-moll op. 57 — bald ist er in Sonatenform gehalten — wie in den Sonaten in C-moll, op. 10, Nr. 1, B-dur op. 22, D-moll op. 31, Nr. 2 und in fast allen Sonaten Mozarts. Was die Anwendung der Sonatenform für den Zweiten Satz betrifft, so erscheint diese hier, des bedeutend langsameren Tempos wegen, stark verkürzt, indem, bei knapperen Periodenverhältnissen im Allgemeinen, sowohl die Wiederholung des Ersten Teiles, wenigstens seit Beethoven, gänzlich ausfällt, wie auch die Durchführung auf ein Minimum reducirt erscheint, wo nicht ganz unterdrückt wird. So schliesst sich in dem Adagio der D-moll Sonate von Beethoven an das Zweite Thema unter Umgehung der Schlussgruppe ein kleiner Orgelpunkt von 4 Takten auf der Dominante, der den Uebergang zur Repetition bildet; in dem Adagio der C-moll Sonate op. 10 wird dieser Uebergang sogar einfach nur durch den Dominantseptimenakkord bewerkstelligt. Der dritte Sonatensatz (das Menuett oder das Scherzo).

Wie schon früher bemerkt, bildet das Menuett kein notwendiges Glied des ganzen Sonatenbaus, sondern hat sich, als gelegentlicher Bestandteil der Suite, in die Sonate hinübergerettet, um hier die Rolle eines Intermezzo zwischen dem Adagio und dem Finale zu spielen. Bisweilen, wenn der Erste Satz ein sehr gemässigt Tempo hat, tritt es wohl auch zwischen ihm und dem Adagio auf. Haydn benutzt das Menuett auch als Mittel- oder als Schlusssatz seiner dreisätzigen Sonaten, Mozart wendet es in seinen Klaviersonaten, mit Einer Ausnahme, überhaupt nicht an.

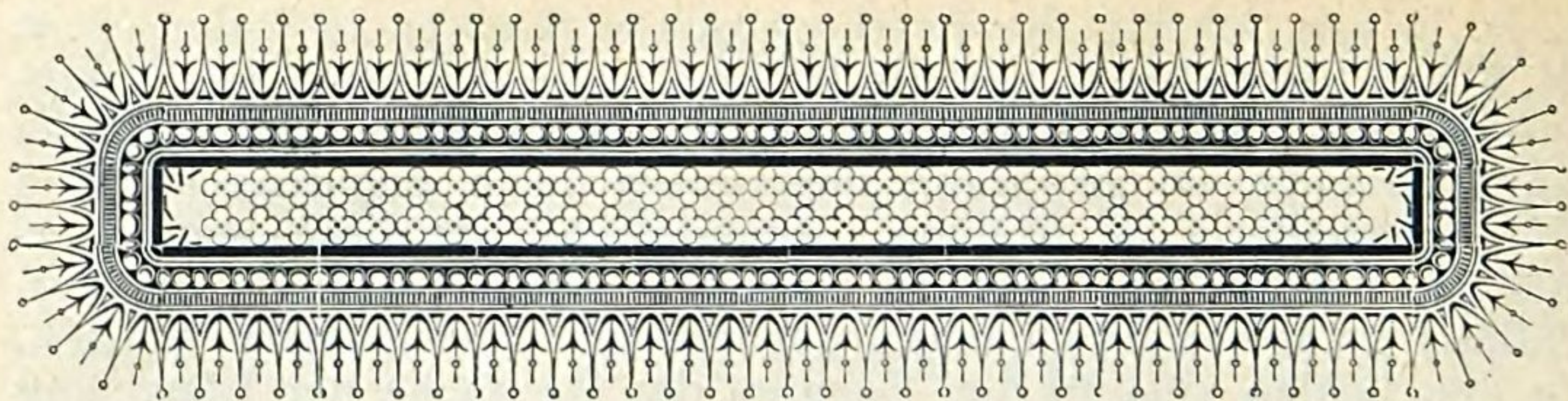
Das Scherzo, das seit Beethoven das Menuett in den Sonaten fast gänzlich verdrängt hat, ist, obschon dem Namen nach älter, in seiner heutigen Gestalt geradezu eine Schöpfung Beethovens. Wenn es auch in seiner Form im Grossen und Ganzen seine Herkunft von dem Menuett der früheren Suite keineswegs verläugnet, indem es aus zweimal zwei wiederholten Teilen besteht, nach deren zweitem Paare das erste, jetzt aber ohne Wiederholung, wiederkehrt, so erscheint es doch diesem gegenüber, in Folge des an ihm vollzogenen, schon durch Haydn und Mozart (in ihren Quartetten und Sinfonien) angebahnten, durch Beethoven vollendeten inneren Umwandlungs- und Vertiefungsprocesses als eine charakteristischere, organischere und deshalb wesentlich höherstehende musikalische Ausdrucksform. Der Kernpunkt dieses Vertiefungsprocesses liegt darin, dass die beiden ersten Teile im Scherzo in ein engeres inhaltliches Verhältnis zu einander gesetzt erscheinen, so zwar, dass der zweite die Durchführung des thematischen Stoffes des ersten Teiles nebst anschliessender Wiederholung desselben enthält. Da der erste Teil häufig in die Dominante modulirt (so

z. B. in den Scherzi der Beethovenschen Sonaten in C-dur op. 2, N. 3 und Es-dur op. 7) und die Wiederholung sich nach den modulatorischen Abschweifungen der Durchführung stets in die Tonika zurückwendet, so gewähren die beiden Teile geradezu ein Bild der Sonatenform im Kleinen. Aeusserlich tritt dieses neue Verhältnis der beiden Teile zu einander gegen früher in der auffallend grösseren Ausdehnung des zweiten Teils hervor, die z. B. in den beiden angeführten Sonaten das Dreifache der Länge des ersten Teils beträgt. Den beiden ersten Teilen treten im Trio entweder in derselben oder in einer verwandten Tonart zwei neue Teile gegenüber, die bei meist ruhigerem Tempo einen veränderten Charakter zum Ausdruck bringen und ebenfalls beide wiederholt werden, worauf, wie schon bemerkt, die beiden ersten Teile, aber ohne Einzelwiederholungen, wiederkehren. Die Wiederholung mündet häufig in eine Coda aus, durch die die Bedeutung des Scherzo als organisch zusammengefasster und zu einem voll befriedigenden Abschluss gebrachter selbständiger Kunstform gegenüber dem lockereren Teilgefüge des Menuetts noch deutlicher gekennzeichnet wird. Das Aufgeben des gleichmässig dahinfließenden Charakters des Menuetts, das engere in Beziehung Setzen seiner Teile und das Anstreben eines in den zweiten Teil fallenden Höhepunktes hat der ganzen Form auch die ihr früher anhaftende Gemütlichkeit und Behaglichkeit geraubt und sie zum Tummelplatz bald neckischen Scherzes, bald der unvermittelten Gegensätze des Humors, bald verhaltener Leidenschaft, ja taumelnder Lust gemacht. Die Beschränkung auf den $\frac{3}{4}$ Takt ist dabei nicht mehr aufrecht zu erhalten gewesen, und eine bestimmte Taktart gehört heute überhaupt nicht mehr zu den Kennzeichen des Scherzos.

Der vierte Sonatensatz (das Finale).

Von den seltenen Fällen abgesehen, wo der letzte Satz der Sonate in der Form eines Themas mit Variationen (s. Beethoven, Sonaten op. 109 und op. 111) oder einer Fuge (s. Beethoven, Sonaten op. 101, op. 106, op. 110) gehalten ist, stellt er sich gewöhnlich in Sonatenform (s. Beethoven, Sonaten op. 10, N. 1 und op. 31, N. 2) oder — und zwar häufiger — in der im nächsten Abschnitt zu besprechenden Rondoform dar.





VII.

Die Rondoform.

Das Wesen des Rondos spricht sich in der häufigen Wiederkehr ein und desselben Themas aus, zwischen dessen verschiedenen Wiederholungen kleinere oder grössere, fremde oder verwandte, bedeutungslosere oder eine gewisse Selbständigkeit behauptende Mittelsätze eingeschoben sind. So wichtig aber auch, vermöge ihrer gegensätzlichen Wirkung, diese Mittelsätze für die ganze Form erscheinen mögen, so sollen sie doch nur der äusseren Abwechslung dienen und, statt sich selber in den Vordergrund und in eine der des Hauptthemas gleichberechtigte Stellung zu drängen, nur den Zweck verfolgen, dem letzteren zur Folie zu dienen und seinen jedesmaligen Wiedereintritt reizvoller zu gestalten. Ein Zusammenwirken und sich Durchdringen von Gegensätzen, sowie überhaupt ein organischer Aufbau wird beim Rondo nicht beabsichtigt, das Interesse soll nur vom Hauptthema beherrscht und nur durch gelegentliche Einschiebsel zeitweise und vorübergehend von ihm abgelenkt werden, um sich ihm dann in erhöhtem Masse wieder zuzuwenden. Die aus diesem losereren Gefüge entspringende leichtere Geniessbarkeit der Rondoform gegenüber der Sonatenform lässt sie zum Mittel leichter, wenn auch edler musikalischer Unterhaltung vorwiegend geeignet erscheinen, auch dürfte hierin der Grund liegen, weshalb die Finalsätze der Sonaten sich dieser Form mit Vorliebe bedienen, da die durch die vorhergehenden Sätze der Sonate bereits stark in Anspruch genommene Aufmerksamkeit des Hörers ein bequemerer Geniessen am Schlusse mit Recht fordern zu dürfen scheint.

Halten wir zunächst eine kleine Umschau unter den selbständigen (nicht als Teile eines grösseren Ganzen auftretenden) Rondos, so begegnen uns manche Verschiedenheiten der Form die indessen dem oben gekennzeichneten Grundwesen des Rondos in keiner Weise widersprechen, sondern nur in dem verschiedenartigen Stellungsverhältnis der Mittelsätze zum Hauptthema begründet sind.

Der äusserste Fall des Ueberwiegens des letzteren findet statt

wenn es in der Entwicklung des Rondos überhaupt zu keinen rechten Mittelsätzen kommt, sondern an Stelle derselben nur kleine Verbindungs- und Ueberleitungssätzchen stehen, an die sich dann stets wieder das Hauptthema, wenn auch in anderer Tonart oder variirt oder in einer anderen Stimme als früher, anschliesst. Diesen Fall vertritt das D-dur Rondo von Mozart:

47.

in welchem der Componist in einer überraschenden und meisterhaften Weise zeigt, welches reizende, schön gegliederte und abwechslungsreiche Kunstgebilde aus einem einzigen Thema aufgebaut werden kann. Wir finden hier sogar einen dem der Sonate gleichkommenden Modulationsgang beobachtet: nach der Fortspinnung des Hauptthemas einen Uebergang in die Dominante, längeres Verweilen nebst Schlussgruppe in derselben Tonart; nach der Wiederholung des ersten Theiles eine Art Durchführung, worauf, in modulatorisch wohl vorbereitetem Anschluss, die Wiederholung folgt, in der nun, einige Ausweichungen abgerechnet, die Tonika die herrschende Tonart bleibt. Alles dies wird aber, wie gesagt, nur aus dem Stoffe des einzigen Themas hergestellt: an der Stelle des in der Sonate eintretenden Zweiten Themas finden wir wieder das Hauptthema, ebenso schöpft die Schlussgruppe aus ihm ihr Material; der ganze zweite Teil ist aus dem Hauptthema hervorgegangen und in der Wiederholung treten selbstverständlich keine neuen thematischen Elemente auf. Und doch welche natürlicher Fluss und welche Mannigfaltigkeit und immer erneute Spannung! Es lässt sich denken, dass die letztere, bei der thematischen Einheit des ganzen Stückes, hauptsächlich nur durch die Mittel der Modulation zu erzielen war, die in Ansehung der Kürze des Rondos allerdings eine ungemein reiche genannt werden muss. Das Thema selbst durchläuft der Reihe nach die Tonarten D-dur, A-dur, G-dur, D-dur, D-moll, F-dur, B-dur, D-dur, während im Uebrigen auch

noch die Tonarten H-moll, E-dur, A-moll, F-moll vorübergehend berührt werden. Wir haben demnach in diesem Stücke ein seinem Namen ganz besonders entsprechendes Rondo vor uns, ein Stück nämlich, in dem das Thema die „Runde“ durch die Tonarten macht und somit gewissermassen in verschiedener Beleuchtung und mit stets neuen Reizen dem Hörer entgegentritt.

Einen wirklich selbständigen und mit dem Hauptthema in keiner Weise verwandten Mittelsatz treffen wir in dem C-dur Rondo von Beethoven an:

48. *p*

dessen Bau im Uebrigen sich dadurch von dem des eben besprochenen Rondos unterscheidet, dass, nach dem Uebergang in die Dominante, weder ein zweites, noch auch wieder das erste Thema auftritt, sondern nur eine gangartige Periode, an die sich die Schlussgruppe in der Dominante mit nachfolgendem Hauptthema in der Tonika anreicht. Auch nach dem in C-moll stehenden Mittelsatz, oder eigentlich noch innerhalb desselben, tritt das Hauptthema, diesmal in As-dur, auf, während die Wiederholung es nur noch Ein Mal in seiner vollen Ausdehnung bringt, im Uebrigen sich auf Anklänge beschränkt.

Mit zwei Mittelsätzen ausgestattet zeigen sich u. a. das A-moll Rondo von Mozart:

Andante

49. *p* *cresc.* *p*



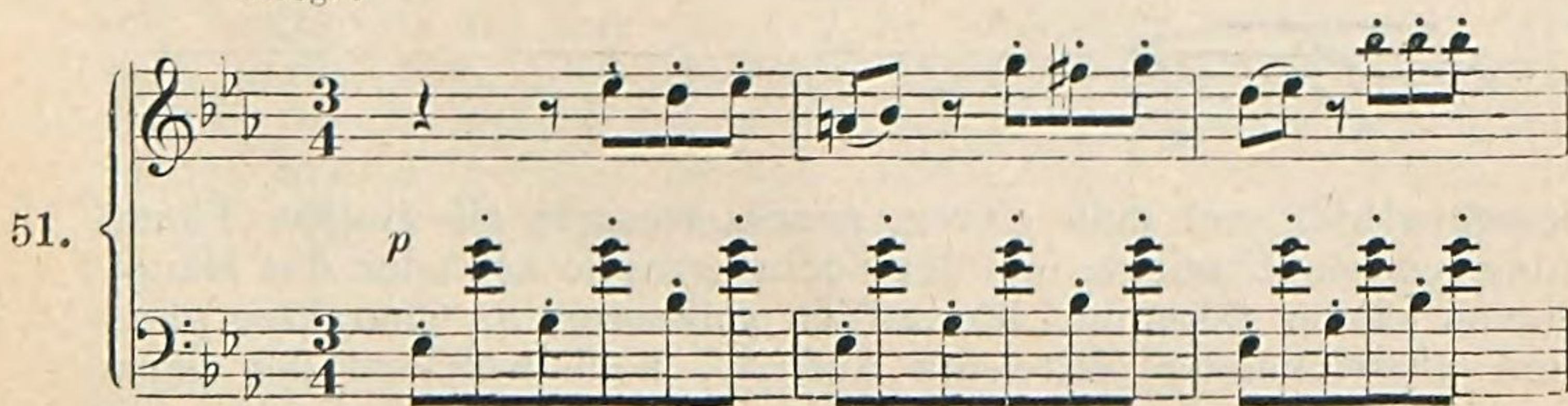
und das Rondo a capriccio op. 129 („Die Wut über den verlorenen Groschen“) von Beethoven:



die im Uebrigen von dem den beiden vorhergenannten Rondos eigentümlichen Modulationsgang absehen und sich mit einer nur äusserlichen Verbindung ihrer Hauptteile begnügen. In dem Beethoven'schen Rondo nimmt allerdings die Entwicklung des Stückes nach dem dritten Auftreten des Hauptthemas einen an die Durchführungen der Sonaten erinnernden Aufschwung und verleiht dem Ganzen dadurch einen der Eigenart des Rondos sonst fremden leidenschaftlichen Zug, der natürlich in diesem Falle mit der im Titel angegebenen Veranlassung dieser „Humoreske“ (wie Bülow das Rondo treffend benennt) im Zusammenhang steht.

Bisweilen tritt der Mittelsatz in die Stellung und den Charakter eines zweiten Themas der Sonate, wie in dem Rondo in Es-dur op. 11 von Hummel:

Allegro



wo dann ein dem Charakter der Sonate sich näherndes Gebilde zum Vorschein kommt. Auf das ausgespinnene Hauptthema folgt ein auf der Wechseldominante endender Uebergang mit dem Mittelsatz in der Dominante im Gefolge. Zwischen dem Mittelsatz und der Schlussgruppe erscheint dann noch, nach Art der Concerte, eine kleine Passagengruppe, mit der der Teil seinen brillanten Höhepunkt erreicht, um in der Schlussgruppe wieder in einen Standpunkt der Beruhigung zurückzufallen. Die Schlussgruppe bildet zugleich die Ueberleitung zur Wiederkehr des Hauptthemas, das nun, ganz wie in der Sonate, samt dem Mittelsatz, diesmal in der Tonika, wiederholt wird und in eine Coda ausläuft.

Noch weiter ausgeführt erscheint diese Art der Rondoform in dem G-dur Rondo von Beethoven:

Andante.

52.

insofern hier nach dem ersten, gewissermassen als zweites Thema fungirenden Mittelsatz und der Schlussgruppe zunächst das Hauptthema wieder folgt und hierauf ein grösserer, im Charakter gänzlich abweichender Mittelsatz auftritt, nach welchem der ganze erste Teil mit den bekannten Modifikationen wiederkehrt. Die Anordnung der Teile gestaltet sich dementsprechend hier folgendermassen:

Hauptthema,	1. Mittelsatz,	Hauptthema,	2. Mittelsatz,	Hauptthema,
Tonika	Dominante	Tonika		Tonika
	1. Mittelsatz,	Hauptthema,	Coda.	
	Tonika	Tonika		

Das Ueberwiegen des Hauptthemas, wie es eine hervorstechende Charaktereigentümlichkeit des Rondos ist, kommt hier, trotz dem Auftreten zweier Mittel- oder Seitensätze, wie man sieht, zu deutlichster Geltung.

Von dieser Bauart sind nun namentlich auch viele der Letzten Sonatensätze, mögen sie ausdrücklich mit der Bezeichnung Rondo überschrieben sein oder nicht. So in der A-dur Sonate op. 2, Nr. 2 oder in der Es-dur Sonate op. 7 von Beethoven, in denen beiden die Coda reminiscenzartig an den Mittelsatz anklingt, oder in der F-moll Sonate op. 2, Nr. 1, wo die Wiederkehr des Hauptthemas im ersten Teile des Rondos ausnahmsweise in der Dominante bewirkt wird, oder in der D-dur Sonate op. 10, Nr. 3, wo das zweite Thema bei der Wiederkehr des ersten Teils unterdrückt wird, oder in der Sonate pathétique, wo der erste Teil in ähnlicher Weise, wie wir es schon bei der Sonatenform als eine gelegentliche Abnormität erkannt haben, sogar drei Themen enthält, u. a. a. O. Man sieht, dass auch diese Form mit mancherlei Freiheiten behandelt wird, wie überhaupt Ungebundenheit und Modifikationsfähigkeit zu den besonderen Eigentümlichkeiten der Rondoform gehören.

Nähert sich die soeben besprochene Gestalt des Rondos in ihren grösseren Umrissen und ihrem Modulationsgange schon sehr der Sonatenform, so wird diese Aehnlichkeit noch grösser, wenn an Stelle des (2.) freien Mittelsatzes eine Art Durchführung der thematischen Bestandteile des ersten Teiles tritt. Von dieser Beschaffenheit zeigt sich beispielsweise das bekannte Rondo la Galante von Hummel, welches, abgesehen von der häufigeren Wiederkehr des Hauptthemas, sich kaum von einem Ersten Sonatensatz unterscheiden würde, wenn nicht die bequemere Breite der Themen, die lockerere Aneinanderreihung der Hauptteile, die häufig sehr wohlfeile Art der Begleitung u. dergl. deutlich auf den lässigeren Rondocharakter hinwiese. Kommt diese Form in den Letzten Sonatensätzen zur Anwendung, so pflegt hier das zweite Thema von auffallender Unbedeutendheit dem ersten gegenüber und manchmal, wie in dem erwähnten C-dur Rondo von Beethoven nur von gangartigem Charakter zu sein, so dass auch hierin, trotz allen sonstigen Aehnlichkeiten, die Eigentümlichkeit des Rondocharakters und sein Unterschied von dem der Sonate deutlich gewahrt bleiben. Als Beispiele seien genannt die Rondos der Sonaten von Beethoven in B-dur op. 22, in D-dur op. 28 in G dur op. 31, N. 1.





VIII.

**Die Sonatine, das Concert (Concertstück, Concertante),
die Phantasie (Paraphrase, Transkription, Rhapsodie), das
Capriccio, die Toccata. — Duo, Trio, Quartett, Quintett u. s. w.,
Ouverture, Sinfonie, sinfonische Dichtung.**

Mit den bisherigen Erörterungen haben wir die Besprechung der Formen der Instrumentalmusik im Wesentlichen erschöpft. Es erübrigt jedoch noch, auf eine Anzahl Formbezeichnungen einzugehen, die in der zeitgenössischen wie in der früheren Musiklitteratur einen breiten Raum einnehmen, ohne aber doch etwas anderes bedeuten zu wollen, als was wir unter den Namen der im Vorstehenden besprochenen Formen zur Genüge kennen gelernt haben. Vor allem ist es die Sonatenform, die, wie schon früher angedeutet, unter den mannigfaltigsten Bezeichnungen, die sich theils auf die Charaktereigentümlichkeiten, theils auf die Wahl der Ausführungsorgane der Stücke beziehen, ihre weithin reichende Herrschaft ausübt.

Kaum bedürftig einer besonderen Erwähnung erscheint

Die Sonatine,

unter der man eine Sonate von knappen Formen, geringem Umfang, anspruchslosem Inhalt und leichter Ausführbarkeit versteht. Während die Zahl der Sätze der Sonatine nie vier, sondern gewöhnlich nur zwei oder drei beträgt — sind es nur zwei, so ist der erste häufig ein (gewöhnlich in Sonatenform geschriebenes) Andante — gliedert sich ihre Form in ganz ähnlicher Weise und in ähnlichen Verhältnissen, wie in den gleichbedeutenden Sätzen der Sonate. Wie aber der Gesamtumfang ein bedeutend geringerer ist, so stellen sich auch die einzelnen Sätze, Teile und Theilpartien sämtlich in verkürztem Masse dar, so zwar, dass manche Ueberleitungsperioden, Schlussgruppen, ja unter Umständen die ganze Durchführung, auf ein geringstes Mass beschränkt, wenn nicht gänzlich unterdrückt werden. Es findet hier also, wenn auch aus anderem Grunde, ein ähnliches Verhältniss statt, wie bei den in Sonatenform gehaltenen Langsamen Sätzen der Sonate. Das zweite Thema wird demnach häufig ohne vorhergehende Uebergangs-

modulation direkt mit dem ersten in Verbindung gebracht oder der ganze erste Teil schliesst, unter Auslassung der Schlussgruppe, mit dem zweiten Thema ab oder die Schlussgruppe bildet, wie in manchen Rondos, zugleich die Ueberleitung zur Repetition u. a. Alle diese Massnahmen finden ihre Begründung in der einfacheren, leicht fasslichen und eine complicirte Entwicklung nicht herausfordernden thematischen Grundlage der Sonatine, deren eigentlicher Wert daher vorwiegend nur in ihrem instruktiven Charakter sowohl für den angehenden Spieler wie für den Componisten zu liegen pflegt.

Das Concert

ist ein gewöhnlich dreisätziges Stück für ein Soloinstrument mit Orchesterbegleitung, das ausser der Darlegung eines bestimmten künstlerischen Gehaltes auch noch den Zweck verfolgt, die Virtuosität des Spielers und die individuellen Vorzüge des Instrumentes in glänzender Weise an den Tag zu bringen. Die Form ist die der dreisätzigen Sonate (also ohne Scherzo, das zwar in der neueren Zeit ebenfalls Eingang in das Concert gefunden hat): auf ein in Sonatenform gehaltenes Allegro folgt ein langsamer Satz, gewöhnlich in Liedform, und den Beschluss bildet in der Regel ein Rondo. Der soeben angegebene Nebenzweck des Concertes hat jedoch einige, der Sonate nicht angehörige, Besonderheiten der Form zur Folge, auf die die Aufmerksamkeit gelenkt werden muss. Zunächst pflegt dem ersten Satze der Concerte der klassischen Zeit ein, bisweilen durch einige wenige Takte des Soloinstrumentes vorbereitetes, längeres Eingangstutti voranzugehen, in welchem der gesamte oder wenigstens der hauptsächlichste thematische Stoff des ganzen Satzes zu breiter Exposition gelangt, gewöhnlich in Gestalt eines Ersten Teils der Sonatenform, wobei allerdings im Modulationsgang mancherlei Freiheiten unterlaufen. An dieses, Spannung erzeugende, Tutti, das entweder in der Tonika vollkommen abschliesst, wie in den drei ersten Concerten Beethovens, oder, wie im G-dur und im Es-dur Concert desselben Meisters, auf dem Dominantseptimenakkord unmittelbar in das erste Solo hinüberleitet, schliesst sich das letztere, die Themen des Stückes ganz in der Art eines Ersten Sonatenteils entwickelnd. Dieser Teil wird in den Concerten nie wiederholt, vielleicht, weil er in Ansehung des vorausgegangenen Tuttis selbst schon gewissermassen eine Wiederholung darstellt. Nach seinem glänzenden Abschluss folgt wieder ein längeres Tutti, das in motivischer Fortspinnung des ersten Teiles zur darauffolgenden Durchführung hinüberleitet. Auch zwischen der letzteren und der Wiederholung pflegt durch ein kürzeres Tutti eine modulatorische Brücke geschlagen zu werden, jedenfalls, wie auch vor der Durchführung, mit der Nebenbestimmung, dem Spieler nach der längeren Anspannung seiner Kräfte eine kurze Erholungspause zu gewähren. In den Concerten der neueren Zeit — namentlich Mendelssohns, Schumanns, Rubinsteins, Liszts u. a. — erscheint das grosse Eingangstutti beseitigt oder nur durch

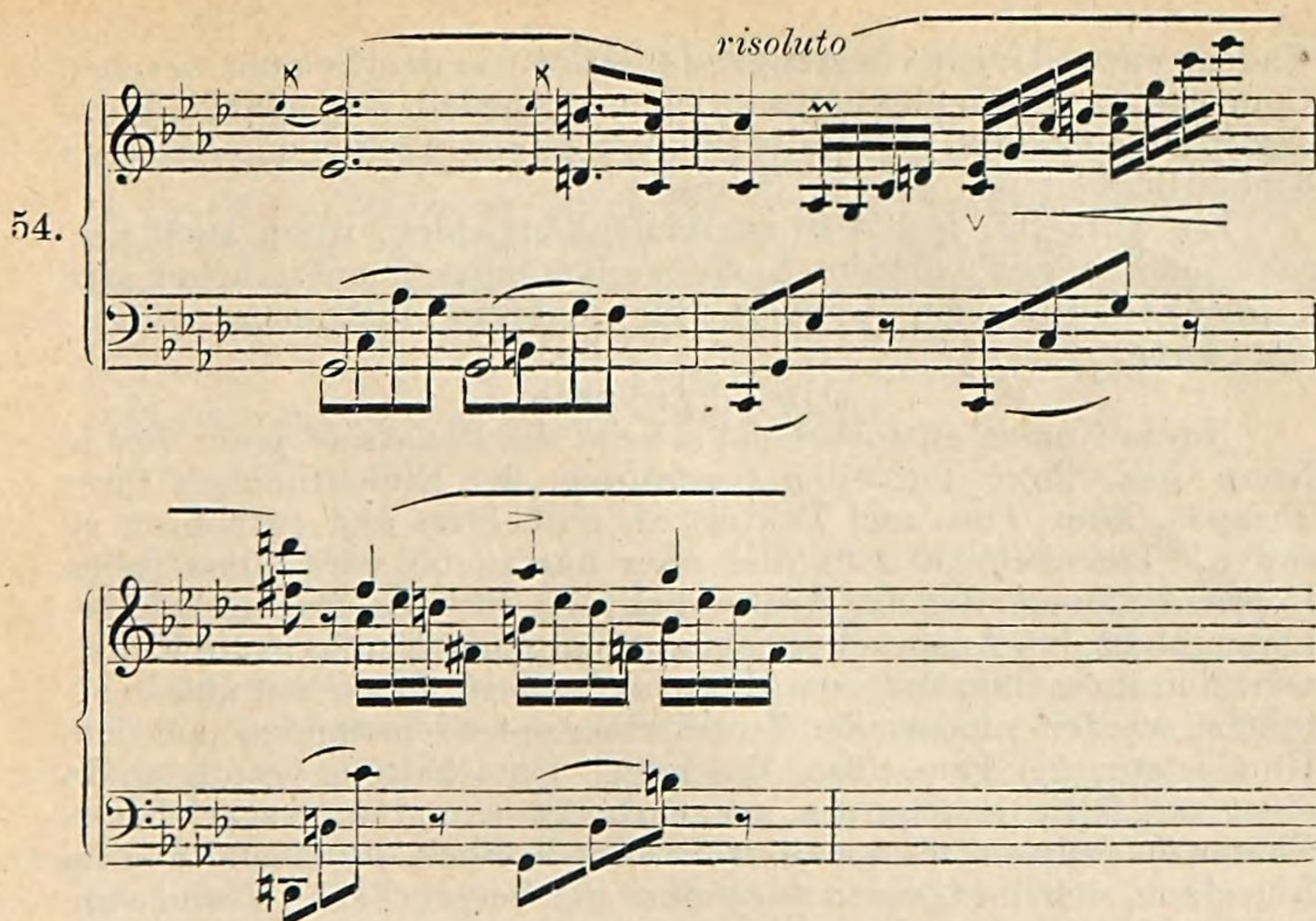
einige Einleitungstakte bzw., wie in dem Schumann'schen Concert, nach einem ungestümen Anlauf des Soloinstrumentes, durch einen einmaligen Vortrag des ersten Themas ersetzt. Nichtsdestoweniger wird aber auch hier der erste Teil nicht wiederholt.

Die auf die Geltendmachung der Virtuosität des Spielers gerichtete Tendenz des Concertes bringt es ferner mit sich, dass diejenigen Partien der Sonatenform, in denen dieselbe die verschiedenen Höhepunkte ihrer Entwicklung erreicht, im Concert eine besonders entschiedene Ausbildung nach der Seite des technisch schwierig Ausführbaren und äusserlich glänzend Wirksamen erfahren. Als solche Partien erkennen wir namentlich die Strecke zwischen dem zweiten Thema und dem Schlusse der beiden Teile, ferner den Gipfelpunkt der Durchführung (gewöhnlich gegen ihren Schluss hin) und die Coda. Die zuerst genannte Partie nennt man im Concert geradezu Passagengruppe und sie hebt sich in den älteren Concerten gewöhnlich sehr scharf von der durch das zweite Thema repräsentirten ruhigeren Episode ab, wie z. B. im C-moll Concert Beethovens, wo auf die getragene Viertel-, Achtel- und Achteltriolenbewegung des zweiten Themas und seiner Fortspinnung plötzlich mit

53.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '53.' and features a right-hand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte 'f' dynamic marking. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, creating a rapid, flowing passage. The left-hand staff, with a bass clef, contains a few chords and single notes that support the right-hand melody. The second system continues the right-hand melody, which now includes some sixteenth-note runs. The left-hand staff continues with chords and single notes, maintaining a harmonic foundation for the virtuosic right-hand part.

die Passagengruppe forte einsetzt und den Teil seinem glänzenden äusseren Höhepunkt entgegenführt, oder im F-moll Concert von Chopin, wo der Anschluss der Passagengruppe an die Fortspinnung des zweiten Themas sich so gestaltet:



Noch einen breiteren Raum zur Entfaltung brillanter technischer Gestaltungen gewähren natürlich die Durchführung und die Coda, obwohl sehr häufig, wenigstens von denjenigen Componisten, die dem Orchester an der sinfonischen Gestaltung des Ganzen einen bedeutenderen Anteil gewähren, die Durchführung mehr einem interessanten Wechselspiel zwischen Soloinstrument und Orchester gewidmet ist und in solchen Fällen dem Spieler nur geringe technische Aufgaben stellt.

Gegen den Schluss des ersten (gewöhnlich auch des letzten, seltener des langsamen) Satzes hin, entweder kurz vor dem Ende der Wiederholung oder innerhalb des auf diese folgenden Tuttis spitzt sich die Entwicklung in den klassischen Concerten zur sogenannten Cadenz zu, d. h. das Orchester bildet eine Fermate auf dem tonischen Quartsextakkord, zwischen dem und dem nachfolgenden Dominantseptimenakkord der Spieler, losgelöst vom Orchester und aus dem Rahmen der Sonatenform gänzlich heraustretend, in freier Improvisation (oder auch nach vorher ausgearbeitetem Entwurfe) eine Phantasie über die Themen des Concertes einschalten soll, die man im Besonderen die Cadenz des Concertes zu nennen pflegt. Hier ist dem Ausführenden die Gelegenheit gegeben, sowohl seine Improvisationskunst, wie auch die individuellen Vorzüge seiner Technik in freier Weise, wenn auch immer auf der thematischen Grundlage des Concertes, zu bethätigen und damit die Aufgabe, die ihm seitens des Componisten in dem Concert gestellt war, selbstthätig zu ergänzen und zu vollenden. In der neueren Zeit hat man, wie das Eingangstutti, so auch die

Cadenz entweder ganz beseitigt oder sie, wie in dem Schumann'schen Concerte, in bestimmt vorgeschriebener Gestalt der ganzen Form organisch eingefügt, jedenfalls zum Vorteil der inneren und äusseren Einheitlichkeit des ganzen Baues.

Ein kürzeres, in Einem zusammenhängenden, wenn auch verschiedenartig gegliederten, Satze verlaufendes Concert nennt man Concertstück, ein Concert für mehrere Instrumente Concertante.

Die Phantasie.

Ihrem Namen entsprechend scheint die Phantasie jeder festen Norm bez. ihrer formellen Gestaltung, der Einheitlichkeit ihres Tempos, ihrer Ton- und Taktart zu entbehren und entbehren zu sollen. Thatsächlich trifft dies aber nur zu bei wirklichen freien Improvisationen, die, im Augenblick und für den Augenblick geboren, nicht den Anspruch erheben, als organisch aufgebaute Kunstwerke in ihrer Ganzheit vom Hörer aufgefasst, übersehen und beurteilt zu werden, sondern den Zweck einer unter Umständen „aus dem Hundertsten ins Tausendste fallenden“ Unterhaltung verfolgen. In einer sorgfältig concipirten, ausgearbeiteten und aufgeschriebenen Phantasie dagegen wird man, trotz aller Freiheit der Gestaltung im Einzelnen, sich im Ganzen doch einer der besprochenen Formen anbequemen müssen, wenn man einer ästhetischen Wirkung auf den Hörer sicher sein will. Und so finden wir in der That Phantasien in Liedform (Bach, C-moll Phantasie; Chopin, Phantasie-Impromptu in Cis-moll), in Rondoform (Hummel, op. 19), in Variationenform (der grösste Teil der neueren, auch Paraphrasen, Transkriptionen oder Rhapsodien genannten Bearbeitungen von Opern- und Volksmelodien), der Sonatenform sich nähernd, wenn auch mit intermezzoartigen Einschaltungen und unter mancherlei Freiheiten bezüglich der periodischen Gliederung, der Längenverhältnisse der einzelnen Teile u. s. w. (F-moll Phantasie von Chopin, kleine Phantasien von Mendelssohn u. a.), in genauer Sonatenform (Mozart, kleine C-moll Phantasie). Häufig bewegen sich die Phantasien anfänglich in unbestimmten, wenigstens aus allen möglichen Elementen, wie liedartigen Sätzchen, Passagen, Recitativen u. dergl. gemischten Formen, um schliesslich in einen Satz von fest gegliedertem Bau auszumünden. Hierher gehören die Chromatische Phantasie von J. S. Bach, die in eine Fuge, die C-moll Phantasie von Mozart, die in eine dreisätzige Sonate, die Phantasie op. 77 von Beethoven, die in Variationen ausläuft. Bei noch umfangreicherer Anlage nehmen die Phantasien eine cyklische Form an und zerfallen in mehrere selbständige, entweder lose mit einander verbundene oder doch wenigstens ohne Pause nach einander vorzutragende oder auch gänzlich getrennte Sätze, die sich einer der uns bekannten Formen anschliessen, wenn auch unter Zulassung freier Modifikationen. Zu dieser Gruppe von Phantasien gehören die beiden Sonaten op. 27 von Beethoven, die Sonate in G-dur und die C-dur Phantasie von Schubert, die Fis-moll Phantasie von Mendelssohn, die C-dur Phantasie von Schumann u. a. Auch

Das Capriccio

bedingt keine neue Form, sondern deutet in seinem Namen nur auf das Launenhafte, Widerspruchsvolle seines Charakters, während es in seinem äusseren Zuschnitt etwa in Liedform oder Rondoform oder in der Form eines Ersten Sonatensatzes gehalten ist. Von der letztgenannten Form sind z. B. die drei Capriccios op. 33 von Mendelssohn sowie dessen H-moll Capriccio für Klavier und Orchester, welches sich der Form nach von einem ersten Concertsatz ohne Cadenz in nichts unterscheidet.

Die Toccata

ist eine Form von nicht scharf zu umschreibender Eigenart. Während man früher ein Stück für Tasteninstrumente darunter verstand, welches, nach Art eines Präludiums, von unbestimmtem Charakter war und weniger eine selbständige Geltung beanspruchte, als vielmehr anderen, bestimmter ausgeprägten Formen als Einleitung dienen sollte, hat sich der Begriff in der neueren Zeit in sofern modificirt, als er auch auf ein selbständig dastehendes Stück angewandt wird, ohne aber sonst an Bestimmtheit gewonnen zu haben. Als gemeinsame charakteristische Kennzeichen der heutigen Toccaten könnten allenfalls geltend gemacht werden: flottes Tempo, grosse Beweglichkeit der beteiligten Stimmen, Vorherrschen eines volltönenden Gesamtklanges unter Zurücktreten des melodischen Elementes, erhebliche Schwierigkeit der technischen Ausführbarkeit. Die eigentliche Form ist auch heute eine durchaus unbestimmte, willkürliche geblieben.

Nur mit wenigen Worten soll schliesslich darauf hingewiesen werden, dass die zu ihrer Ausführung eine Vereinigung verschiedener Instrumente erfordernden Kunstwerke ebensowenig wie die zuletzt besprochenen Gattungen neue Formen aufweisen. Ihnen allen liegt die Form der Sonate zu Grunde, sei es die zweisätzige oder die dreisätzige oder die viersätzige. Ein Duo ist demnach eine Sonate für Klavier und Violine, Klavier und Violoncell o. a., ein Trio eine Sonate für Klavier, Violine (oder etwa Clarinette) und Violoncell (oder etwa Horn), ein Streichquartett eine Sonate für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, ein Klavierquartett eine Sonate für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell, ein Streichquintett eine Sonate etwa für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncells u. s. w. Eine Overture ist ein Erster Sonatensatz für Orchester, der unter Umständen nur in Folge etwaiger programmatischer Beziehungen zu einem bestimmten poetischen oder dramatischen Stoffe kleinere oder grössere Abweichungen von der normalen Form zulässig, ja notwendig erscheinen lässt, eine Sinfonie eine (in der Regel viersätzige) Sonate für Orchester, deren Formen jedoch einen dem ver-

grösserten Ausführungsapparat und bedeutenderen Gedankeninhalt der Sinfonie entsprechenden breiteren, grossartigeren und in jedem Sinne complicirteren Ausbau erfahren haben, eine Sinfonische Dichtung endlich ein Orchesterstück von unbestimmter Form, welches überhaupt nicht nach rein musikalischen, sondern wesentlich nach poetischen oder dramatischen, auf ein zu Grunde gelegtes Programm Bezug nehmenden Gesichtspunkten aufgefasst und beurteilt sein will.

Mit der Sinfonischen Dichtung haben wir den Umkreis der rein musikalischen Instrumentalformen bereits überschritten.



Kritische Rundschau.



Lieder mit Pianofortebegleitung.

Durra, Hermann. Dieser junge Componist, der in der letzten Zeit so günstig von der inländischen, amerikanischen und englischen Presse besprochen worden ist, hat schon eine bedeutende Anzahl von ein- und mehrstimmigen Liedern nachzuweisen. In der I. Kategorie der schon in Druck stehenden Lieder findet man unter Anderen Op. 17 „Der arme Musikant“ (Herm. Danziger-Breslau), Op. 18 „Der arme Greis“ (Karl Sackur-Breslau), Op. 24 Vier Lieder (Fr. Portius-Leipzig), Op. 27 „Nachruf“, Op. 36 „Meine Lorelei“, Op. 42 „Traum oder Wirklichkeit“ (C. F. Kahnt Nachf.-Leipzig), Op. 41 Drei Lieder aus Rich. Nordhausen's schönem Gedichte „Joss Fritz, der Landstreicher“ (Carl Jacobsen-Leipzig), Op. 43 Drei Lieder aus Fritz Bode's „Stolberg“ (Georg H. Wigand's Verlag-Leipzig). In der II. Kategorie stehen: Op. 43 „Der schaurige Cobold“, Op. 38 „Heil unserm Kaiser“ und Op. 48 „Das Echo als Orakel“. Noch in Manuscript stehen eine ansehnliche Anzahl werthvolle Compositionen, u. A.: Op. 33 Operette-Burleske, Op. 26 Dreibund-Hymne, Op. 37 Drei Lieder, Op. 40 Ständchen, „am Rosendorn“, Op. 44 Vier Lieder (für Sopran), Op. 45 „Gieb Acht“ für Mezzo-Sopran, Op. 47 „Her-ein!“ für Bariton, Op. 49 Ballade, „die Bettelmaid“, Op. 50 „Ich hatt' ein Lieb“, für Sopran mit Violincello-obbligato und Op. 51 „Romanze“ für 2 Soprane.

Es ist stets interessant einen Einblick in den Lebenslauf eines strebsamen Künstlers zu bekommen. Hermann Durra ist deutschen Stammes, nämlich aus Breslau, war jedoch, wie es der Zufall wollte, in New-York am 17. Juni 1871 geboren. Die Violine studirte er unter Herrn Concertmeister Himmelstoss; wegen Handgelenklähmung musste er auf dieses Instrument, sowie auf das Pianoforte als Virtuos verzichten, und hat er sich seitdem der Composition und dem Unterrichten gänzlich gewidmet. Er ist ferne-Schüler von dem berühmten Breslauer Dom-Kapellmeister Moritz Brosig, Dr. Emil Bohn, Prof. Dr. S. Jadassohn (Harmonie und Composition) und Richard Hofmann (Instrumentation) gewesen. Da seine Eltern über wenige Mittel verfügen, war er frühzeitig auf sich selbst angewiesen, und so kam es, dass er schon als Jüngling Schauspieler am Breslauer Stadttheater wurde und in solcher Eigenschaft dort fünfviertel Jahr mitwirkte, die Musik in seinen freien Stunden weiter studirend.

Durra ist als Componist weit davon entfernt einseitig zu sein. Seine Lieder, sowie seine Klavier-Compositionen zeichnen sich durch Originalität, Empfindung in den verschiedenen Gemüthsstimmungen und musikalischen Ausdruck aus. Seine schriftstellerische und dichterische Begabung ist nicht zu verachten und ist kaum daran zu zweifeln, dass er, sobald ein gutes Libretto ihn dazu anregt, sich an Opern-Composition wagen darf und wird.

Leipzig, April 1894.

Harry Brett.

Bücher.

Dr. Hugo Riemanns, Musiklexicon, IV. revidirte Auflage in 20 Lieferungen à 50 Pfg. Dieses vortreffliche Werk liegt nun vollständig in der Lieferungsausgabe vor und kann jedem, der ein musikalisches Nachschlagewerk braucht, auf's Beste empfohlen werden. Es ist im Verlage von Max Hesse in Leipzig erschienen.

Friedr. Renner, Gesangsschule. Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag. Ein sehr praktischer kleiner Leitfaden, der namentlich zum Selbstunterricht empfohlen werden kann.

Musikalien für Gesang.

Unter den zahlreichen neuen Gesangscompositionen möchten wir in erster Reihe hinweisen auf:

Ernst Müller. 10 Lieder für 1 Singstimme. 2 Bände à 2 Mk., unter denen sich namentlich die Lieder „Zigeunerbu“, „Vale Carrissima“, „Schönste Frau vom Rheine“, „Röslein, wann blühest du auf“, durch anmuthige und charakteristische Melodik auszeichnen.

Eugen Hildach. Eine Reihe Hefte. Lieder für 1 Singstimme.

„Der stille Trinker“ von Baumbach	Preis —,80
„Frühling im Alter“ von Arndt	„ 1,—
„Abreise“ von L. Uhland	„ —,80
„Thränenlos“	„ —,80
„Am Brunnen“	„ 1,—
„Eselein, Mädlein klein“	„ —,80
„Der Spielmann“	„ 1,80
„Verborgene Liebe“	„ 1,80
„Es ist kein Berg so hoch“	„ —,80
„Kommen und Scheiden“	„ 1,—
„Ach nur ein Viertelstündchen“	„ 1,—

Die sich grösstentheils durch leichte Sangbarkeit und ansprechende Melodieenführung auszeichnen.

Ludwig Bussler. Heinrich Heine's Ballade „Frau Mette“. Preis 1,80. Sämmtlich aus dem Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg. E. B.

Urtheile aus Fachkreisen

über die neue Universalbibliothek für Musikliteratur.

Begründet von J. Laurencic.

(Aus den vielen Zustimmungen der Fachschriftstellerwelt und der gesamten Presse seien des beschränkten Raumes wegen nur die wenigen nachstehenden angeführt.)

Dr. Robert Hirschfeld (Wien): „Die Idee halte ich für ausgezeichnet und hervorragende Schriftsteller Deutschlands, mit welchen ich während der Ausstellung in dauerndem Verkehre stand, interessirten sich lebhaft für den Plan. Leider sind gerade unsere musikalischen Biographien und Handbücher ungemein theuer. Wenn die Universalbibliothek durch gute Auswahl und durch gute Ausfühung dergleichen Werke, indem sie das Wichtigste populär zusammenfaßt, ersetzen könnte, so wäre viel gethan.“

Dr. Theodor Helm (Wien): „Ihre Idee einer Universalbibliothek für Musikliteratur erscheint mir sehr glücklich. . . .“

Hans Paul Freiherr von Wolzogen (Bayreuth): „Ihre gütigen Mittheilungen über die beabsichtigte Herausgabe einer Universalbibliothek für Musikliteratur habe ich mit Interesse gelesen und Ihre freundliche Aufforderung zur Theilnahme an diesem Unternehmen verpflichtet mich zu bestem Danke.“

Richard Heuberger (Wien): „Ihre Idee der Herausgabe einer Universalbibliothek für Musikliteratur finde ich ganz famos.“

Bernhard Vogel (Leipzig): „Der Gedanke Ihrer Universalbibliothek für Musikliteratur scheint mir sehr zeitgemäß und ich hoffe, daß Sie, sobald einmal das richtige Fahrwasser gewonnen wurde, damit Tausenden einen gediegenen Stoff zur Unterhaltung und musikalischen Belehrung zuführen.“

Dr. Theodor von Frimmel (Wien): „Durch Ihre freundliche Aufforderung zur Mitarbeiterschaft an der Universalbibliothek für Musikliteratur sehe ich mich sehr geehrt. Es ist ein entschiedener Bedarf nach Popularisirung gewisser älterer Werke, die als Quellen wichtig sind.“

Ludwig Hartmann (Dresden): „Ich bin gerne bereit, an Ihrer Universalbibliothek für Musikliteratur mitzuwirken. . . . Wenn undoktrinär und gleichzeitig nicht anekdotenhaft geschrieben wird, kann das Unternehmen sehr wohl prosperiren, da ja die Musikkollheit die herrschende Epidemie der Welt geworden ist.“

Dr. Friedr. von Haussegger (Graz): „Ich bin gern bereit, mich an dem Unternehmen zu betheiligen. Ihr Unternehmen verfolgt die Absicht, die weitesten Kreise für musik-wissenschaftliche Themen und Fragen zu interessiren. . . . Jeder forschende und Strebende soll erkennen, welche Bedeutung die Musik im Organismus des geistigen Lebens habe.“

Prof. Dr. D. Kade (Schwerin): „Erlauben Sie mir die Versicherung hinzufügen zu dürfen, daß ich die weitumfassendsten Bestrebungen Ihres Unternehmens mit größter Theilnahme verfolgen werde und es mich unendlich freuen würde, wenn die auf dasselbe gesetzten Hoffnungen und Erwartungen mit künstlerischem Erfolge gefrönt werden sollten.“

Dr. Arthur Seidl (Weimar): „Zu meiner lebhaftesten Freude habe ich Ihrem Schreiben entnommen: einmal, daß die Zeit unserer jungen (Musik-) Wissenschaft nunmehr doch endlich gekommen scheint, wo dieselbe festere Wurzeln im modernen Bewußtsein schlagen darf und sich in den breiteren Volksschichten Geltung zu verschaffen scheint; dann aber auch, daß es noch hochsinnige Verleger giebt, welche solche Thatfachen durch Thaten anzuerkennen wissen. Zweifellos ist Ihr tiefdurchdachtes wohlangelegtes Unternehmen nur zu billigen und verdiente aus fachmännischen Kreisen schon allseitige Unterstützung, auch wenn nicht so flangvolle und wohlakkreditirte Namen sich bereits für dasselbe ausgesprochen hätten. Selbstverständlich bin ich für meine Person mit Vergnügen bereit, dem für mich so überaus ehrenvollen Rufe zur Mitarbeiterschaft Folge zu leisten. . . .“



Klauwell, Otto,

Die Formen der Instrumentalmusik

Leipzig [usw.] [1894]

Mus.th. 3476-8/10

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657994-9